DIE DÄNISCHEN BALLADEN AUS DEM KREIS DER DIETRICHSAGE

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN
VORGELEGT
VON

LOTTE SILCHER
AUS REUTLINGEN

ROSTOCK
ADLERS ERBEN, G. M. B. H., RATS- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI
1929.

Diss. Tübingen
1929

*18532

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.

Referent: Professor Dr. Schneider.

10. November 1928.

Einleitung.

In der großen Sammlung mittelalterlicher dänischer Balladen von Grundtvig nehmen die zur Dietrichsage gehörigen eine ganz besondere Stellung ein. Eine Untersuchung über ihre Quellen und ihr Weiterleben mag vielleicht etwas beitragen zur Frage nach dem Ursprung und Wesen der nordischen Volkslieder überhaupt; denn allein in Dänemark finden wir diesen Stoff liedmäßig verarbeitet, während sonst oft ein Motiv durch die Balladen vieler Völker und Gebiete wandert. Um ganz zu verstehen, wie sich diese Kunstart im Norden entwickeln und festsetzen konnte, ist es aber nötig, die Dietrichballaden nicht gesondert zu betrachten, sondern sie in den Zusammenhang der gesamten skandinavischen Volksliedüberlieferung zu stellen.

Eine klare Definition des Begriffs „Ballade" hat Heusler[1]) formuliert: sie ist das epische Tanzlied, wie es schon das romanische Wort — balada = Lied zum Tanze — ausdrückt. Noch heute lebt der Volkstanz zur Liedbegleitung auf den Färöern[2]). Und gerade diese Bestimmung zum Tanz ist es, die der nordischen Ballade einen gesonderten Platz unter ihren andersvölkischen Verwandten anweist. Sie allein hat den Kehrreim, der zum Wesen des Tanzliedes gehört, so unerschütterlich durchgeführt, im Gegensatz z. B. zu den englischen Balladen, mit denen sie in stilistischer und formaler Hinsicht am meisten gemeinsam

[1]) German.-Roman. Monatsschrift X, 1922. „Über die Balladendichtung des Spätmittelalters", S. 18 ff.

[2]) Näheres s. bei H. Thuren: „Folke Saange paa Färoerne". — Laub: Danske Studier 1904. — Der klassische Bericht über den fär. Tanz stammt von Lyngbye, 1822.

hat.[1]) So ist man durchaus berechtigt, die nordischen Folkeviser in einen engeren Kreis einzubeziehen.

Etwas absolut Neues kommt mit ihnen in die Literatur. Auch von den altnordischen Kunstgattungen aus läßt sich keine Brücke zu dieser neuen Manifestation des skandinavischen Geisteslebens schlagen. Die Form der Ballade — gereimte Vier- oder Zweizeiler, vierhebig, mit freier Taktfüllung und Kehrreim — sieht man heute überwiegend als aus Frankreich kommend an[2]). Von dorther begann sich auch der Reihentanz, die „Carole", seit dem 12. Jahrh. einzubürgern. Aber die Frage nach dem Ursprung ist damit noch nicht gelöst; denn alles, was wir von Frankreich in der Art kennen, sind lyrische Liedchen, ohne den halb epischen Charakter der Balladen[3]). Heusler weist überzeugend auf die deutsche spielmännische Lyrik des Frühmittelalters hin, die als Vermittlungsglied zwischen Frankreich und Dänemark in Betracht kommt und durch das — leider nicht bewahrte — epische Lied oder die Tanzlyrik der Dänen zur Ballade geführt haben kann[4]).

An dieser Stelle aber sollen weniger metrisch-formale Fragen im Vordergrund stehen als die Frage nach den psy-

[1]) Als grundlegend für diese kurze Zusammenfassung benützte ich den oben erwähnten Aufsatz von Heusler. Die nahe Verwandtschaft der nordischen und englischen Balladen betonten auch Liestøl (Maal og Minne 1919: dei tvo systar) und Ker (Danske Studier 1907. Scottish historical Review 1904, 357—78).

[2]) Die Ansicht Neckels, der in Deutschland den Ausgangspunkt einer zusammenhängenden Balladentradition sieht, stützt sich auf keine greifbaren Unterlagen. Die Vermittlung von Frankreich zieht er gar nicht in Betracht. Der Gedanke an deutsche Nibelungenballaden schon vor 1000 ist von der neuesten Forschung nicht wieder au genommen worden. (Braunefestschrift, 1920.)

[3]) Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France 128--176.

[4]) Allerdings fehlt dem altdeutschen Singvers der Refrain, der also ein unmittelbar provençalisches Element bleibt. Auch der Unterschied der Melodien zwischen dem deutschen Spielmannsgedicht und den dänischen Balladen spricht gegen die alleinige Übernahme der Gattung aus dem Deutschen. Dort wurden die Weisen meist in kirchlichen Tonarten und im Dreivierteltakt gesungen. (Böhme, Altdeutsches Liederbuch, 1877.) So bleibt hinter der deutschen Vermittlung immer noch der Anstoß der französischen Kunstform spürbar.

chologischen Voraussetzungen zur Balladendichtung in Skandinavien und nach den stofflichen Quellen; denn diese sind nicht im Romanischen zu suchen.

Als terminus a quo für den Anfang der Balladendichtung gilt allgemein das 12. Jahrh. Einen festen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Entstehungszeit bieten eigentlich nur die historischen Lieder, die sich nicht über diese Zeit zurückverfolgen lassen. Die späte Aufzeichnung der Viser in den Adelshandschriften des 16. und 17. Jahrh. erschwert natürlich ein klares Urteil allgemein; denn nur mündliche Tradition kann weder für die Existenz noch für die Form eines Liedes ein zuverlässiges Zeugnis liefern. Nur sehr wenig schriftliche Spuren aus dem frühen Mittelalter sind auf uns gekommen, die über das Werden der Ballade im Norden Auskunft geben können. Als ältestes Zeugnis für Bau und Metrum gilt bekanntlich der englische Vierzeiler König Knuts:

Merie sungen ðe munecheſ binnen Ely,
ða Cnut ching rew ðer by . . . . . ,

bewahrt in der lateinischen „Historia Eliensis“ aus dem Beginn des 12. Jahrh. Aber ob das Liedchen wirklich etwas zur Geschichte der Ballade beitragen kann, muß doch bezweifelt werden. Da nur die eine Strophe erhalten ist, kann man nicht wissen, ob es lyrisch oder episch weiterging. Auch sind die Zeilen „Rowed, cnihtes, naer ðe land . .“ keineswegs als Kehrreim bezeugt; und von Tanz ist an dieser Stelle erst recht keine Rede. Der Chronik zufolge entstand es als lyrische Improvisation und wurde späterhin als Tanzlied gebraucht. So kann man nur sagen: die Form — Endreim und strophischer Bau — deutet auf die Anfänge der Ballade hin, aber man darf keine allgemeinen Folgerungen daraus ziehen.

Interessanter sind die aus Deutschland bezeugten Verse der Tänzer von Kölbigk, „Equitavit Bovo . . . . .“, die schon im Jahr 1021 eine richtige Ballade mit Kehrreim zeigen. Allerdings bleibt dies, wie schon gesagt, bei der deutschen Lyrik ein vereinzelter Fall, und dazu sind die wenigen Zeilen

nur in der lateinischen Übersetzung bewahrt. Also auch hier eigentlich kein Zeugnis für das nordische Reigenlied. Doch erzählen isländische Quellen im 12. Jahrh. vom „danz" und dazu gesungener Tanzlyrik, die freilich noch nicht den Charakter der späteren dänisch-norwegischen Ballade trug, sondern in der Hauptsache erotischen Inhalts gewesen zu sein scheint. Auch die aus der Sturlungasaga uns überkommenen Reste isländischer Tanzlyrik erwecken nur den Eindruck einer leichten Gelegenheitsdichtung, die mit der typischen lyrisch-epischen Ballade nicht mehr als den Strophenbau gemeinsam hat. So gelangen wir bis ins 14. Jahrh., ehe wir in einer dänischen Handschrift das kleine Fragment einer Ballade, selbst mit der Melodie, schriftlich bezeugt finden. „Droemde mik en droom i nat om silki ok aerlik pael."

Wir wollen festhalten: der epische Balladentypus erscheint erst zu einer Zeit, wo den Nordländern umfangreiche epische Prosa — Völsungasaga, Thidrekssaga — schon vorlag. Vorher sind nur Reste von Tanzkleinlyrik erwiesen. So ist ein fester Grund für die Annahme gegeben, die erzählende Ballade, die jetzt als selbständige Schöpfung des Nordens erkannt ist, habe den Impuls zur epischen Gestaltung von literarischen Werken erhalten, d. h. von der im Norden allein lebendigen Form der Saga. Diese Meinung wird auch von der neuesten Forschung nachhaltig vertreten.[1]) Die äußere Form aber beruht auf romanischen Elementen, die durch deutsche Vermittlung nach dem Norden gelangten.

Die kulturellen Voraussetzungen für die Kunst der Folkeviser soll ein kurzer Überblick über die Literaturentwicklung in den skandinavischen Ländern zeigen.

Vor allem muß auffallen, welch ein selbständiges, stark abgegrenztes geistiges Leben der Norden gegenüber den andern europäischen Ländern bis in die Blütezeit des Mittelalters hinein führte. Während in Frankreich die Literatur sich reich entfaltet, und in England und besonders in Deutschland ein talentvolles Nachbilden des südlichen Musters die

---

[1]) Vgl. dazu Schneider, German. Heldensage I, 441.

Literatur zu höchster Blüte bringt, pflegt Norwegen und Island, unberührt von fremden Einflüssen, die ihm ganz eigentümliche Kunst der Skalden- und Sagadichtung. Sie weist nicht auf eine historische Entwicklung hin und verschwindet deshalb, ohne daß etwas Neues an ihre Stelle tritt, das an sie anknüpfen könnte. In Dänemark dagegen mangelt eine eigene Dichtung zu jener Zeit vollständig; denn seiner geographischen Lage nach ist es am meisten der von Süden kommenden Kultur ausgesetzt und kann ein abgeschlossenes Leben nicht so lang bewahren. Hier breitet sich am frühesten das Christentum aus, das zugleich das Wachsen der südeuropäischen Kultur bedingt. Bald geschieht auch in Dänemark eine soziale Verschiebung: aus der alten Bauernbevölkerung erwächst eine neue Schicht, der Adel, das Leben wird ins Ritterliche umstilisiert. Eine glanzvolle Zeit bedeutet für Dänemark die Regierung des großen Waldemar; gerade in jener Epoche mag auch die Folkevise geblüht haben, die uns hier in der typischen Kategorie der Riddervise entgegentritt.[1]) Damit sind wir bei den zwei großen, sich scharf voneinander unterscheidenden Klassen der nordischen Tanzlieder: Riddervise und Kämpevise, angelangt. Sverker E k hat es zuerst unternommen, beide als ausgeprägte Typen herauszuarbeiten[2]).

Bei den Riddervisern fällt vor allem ihr Charakter als Adelsdichtung auf. Eine große Rolle spielt das Leben am Hof, man interessiert sich für den König und seine Leute. Allein Dänemark eigen ist auch die große Zahl historischer Lieder, die einen wichtigen Anhaltspunkt zur Bestimmung der Anfänge der Ballade bilden. Die Fabel der Riddervise ist meist einfach und wird in klarem Aufbau bis zum Schluß durchgeführt.

Auf ganz anderen Boden leitet uns die Kämpevise, als deren Heimat, nach den Forschungen E k s , zum überwiegenden Teil Norwegen gelten muß. Und damit werden wir eben zu der westnordischen Quelle, der Saga, geführt.

---

[1]) G r u n d t v i g setzt ihre Blütezeit mit guter Begründung in die Zeit von 1150—1300. (Einleitung zu DgF. III.)

[2]) „Norska Kämpavisa i östnordisk tradition", Einleitung.

In Norwegen fehlt ganz das historische, das zeitgeschichtliche Lied. Auch die Stoffe der Kv. unterscheiden sich wesentlich von denen der Rv., die ihren Helden aus der Gegenwart wählt — beliebige Typen, die das Leben des mittelalterlichen Dänemark illustrieren —: sie schöpft in erster Linie aus literarischen Quellen, aus den Sagenkreisen um Dietrich von Bern und um Sigurd und den romantischen Fornaldarsögur[1]). Am besten wird ein kurzer Vergleich von Saga- und Balladenstil die innere Verwandtschaft von beiden klarmachen.

Ein wesentlicher Zug der Saga ist ihre große Schlichtheit: knapp, ruhig erzählt der Verfasser, ohne den Gang der Handlung durch eigene Betrachtungen zu unterbrechen, ohne ein Urteil zu fällen. Auch seine Personen, meist kernhafte, in sich feste Naturen, handeln nüchtern, ohne daß wir viel über ihre Charaktereigenschaften oder die Motive für ihr Verhalten hören. Das Erzählte muß durch sich selbst wirken. Für den modernen Leser bewahrt diese Erzählkunst immer den Reiz von etwas Unausgesprochenem, das man halb erraten muß. Gerade durch diese Zurückhaltung ersteht die Geschichte mit größerer Gegenständlichkeit, als wenn sie breit ausgesponnen würde. Eine große Kraft hält das Ganze zusammen.

Ein ähnliches Bild bieten die Kämpeviser. Da sind nirgends ausholende Schilderungen. Es überwiegt die Freude am Erzählen, ohne Abschweifung geht der Gang der Handlung weiter. Mit merkwürdiger Beharrlichkeit wird man immer wieder zum Wichtigen gerissen. Dazu stimmt, daß nicht ein bestimmtes Thema ausgesponnen wird; viele Episoden folgen aufeinander, oft ohne überleitende Strophe. Der Hörer muß erraten, um was es sich handelt. Natürlich ist die Fabulistik keineswegs psychologisch, die Spannung liegt ganz im äußeren Verlauf. Unvermittelt setzt die Rede ein.[2]) Höfische Züge fehlen fast ganz, das derb-kraftvolle

[1]) Für eine ganze Reihe von Trollvisern erwies das Liestøl in seinem Buch: „Norske Trollvisor og norrøne sogor.

[2]) Über diese Stileigentümlichkeit der nordischen Ballade gegenüber der englischen vgl. Heuslers Aufsatz in ZfdA. 46: „Der Dialog in der altgerman. erzählenden Dichtung", 189 ff.

Kämpeleben der Saga finden wir in der Vise wieder. Ek formuliert treffend: „Tydligt är, att kämpavisans stil egentligen är en sagostil överförd i balladvers“[1]).

In engem Zusammenhang mit der Geschichte der Ballade steht die Frage nach dem Dichter. Auch das nordische Reigenlied muß man, wie man dies längst beim deutschen Volkslied getan hat, von der romantischen Vorstellung einer „aus dem Volk“ erwachsenen Dichtung lösen, und an die Stelle der dichtenden Allgemeinheit die eigenwillige, schöpferische Persönlichkeit setzen. Ob die Verfasser der Balladen im Stand der Spielleute zu suchen sind, dafür hat man keine gültigen Belege.[2]) Jedenfalls gehörten sie dem Milieu an, das die Tanzlieder pflegte, sie durch wechselnde Ausgestaltung und Durchbildung noch weiter den Kenntnissen und dem Geschmack des Publikums anpaßte. Vor allem muß uns die Einstellung des Dichters zu seinem Stoff interessieren. Wie verfuhr er damit? Nach welchen Vorbildern hat er umgeformt, den Rahmen der ursprünglichen Handlung durch Neudichtung gesprengt?

Freilich — die Urballade ist uns in keinem Fall mehr zugänglich, und es wird immer eine unfruchtbare Arbeit sein, das alte Lied auf philologischem Weg rekonstruieren zu wollen. Der Gebrauch von stereotyp gewordenen Ausdrücken, die Vermischung mit andern Visern spielen eine große Rolle, und bis der Kern aus der Hülle der zersungenen Überlieferung herausgeschält ist, bleibt oft wenig genug übrig als Grundlage für die liedhafte Form. Weiter ist in Betracht zu ziehen, daß eben schon der Balladendichter bewußt von der Vorlage abweichen und eigenmächtig das Motiv umgestalten konnte, daß er die Saga, die gewiß in vielen Fassungen ihren Weg durch den Norden machte, in einer andern Variante kannte, oder daß er ein paar Quellen benutzte. Die Frage nach der Herkunft wäre wesentlich einfacher, wenn man die Balladen als einzelne individuelle

[1]) a. a. O., 3.

[2]) Vgl. dazu Heusler, German.-Roman. Monatsschrift X, 19, und die von ihm genannte Literatur.

Gedichte zurückverfolgen könnte durch all ihre wechselnden Gestalten hindurch bis zu ihrer ursprünglichen Form. Aber bis zum schriftlichen Festhalten war das Original schon in allzuviele Varianten gespalten.

Immerhin, der alte Kern schimmert überall durch, und mit ihm ist wenigstens die stoffliche Orientierung einigermaßen gesichert. Zugleich bietet er einen Anhaltspunkt für die Beurteilung der Arbeit des Dichters: das Handlungsschema, das mit unverkennbarer Deutlichkeit in allen Fassungen eines Liedes umrissen erscheint, werden wir unbedenklich als Leistung des künstlerisch formenden Menschen ansprechen dürfen und danach sein Verhältnis zum Stoff bemessen können. Scharf davon zu scheiden sind formelhafte typisierende Wendungen oder fremde Ansätze, wie sie das nordische Volkslied charakterisieren. Für sie steht die Frage nach der jeweiligen Quelle im Vordergrund. Die Lösung unserer Aufgabe muß also in zwei Stufen geschehen: erst nach Ermittlung der Vorlage für die einzelne Ballade kann an die Würdigung der dichterischen Arbeit gedacht werden. Daß dieser zweite Teil immer verhältnismäßig problematisch sein wird, ergibt sich aus dem oben Gesagten.

Wenn wir an Hand der Dietrichballaden den Versuch machen, uns das Werden einer Kv. vor Augen zu führen, muß unser bestes Hilfsmittel der Vergleich mit der Ths. sein. Schon die Tatsache, daß nur im Norden dieser Stoff liedhafte Behandlung erfuhr, im selben Land, wo die große Kompilation in Aller Munde war, weist auf die Saga als mögliche Quelle hin.

Dietrichballaden — der Name muß freilich weiter gefaßt werden. Wir verstehen unter dieser Bezeichnung alle Lieder, deren Stoff sich irgendwie mit Abschnitten aus der Saga berührt, daneben solche, bei denen sekundäre Beeinflussung durch die Dietrichviser anzunehmen ist. Auch steht nicht überall der Berner im Mittelpunkt der Geschehnisse. Bezeichnenderweise wissen die Lieder gar nichts von der eigentlichen Geschichte Dietrichs: der Exilsage; ihr Interesse wenden sie andern Helden aus Dietrichs Umgebung,

besonders Vidga, zu. So zeigt die Reihe der Dietrichlieder ein buntes Bild und läßt einen reichen Einblick in das verschiedenartige Schaffen der Kämpeviserdichter erwarten.

---

1. Kong Didrik og hans Kaemper.

Die Ballade, die im Mittelpunkt des Dietrichkreises steht, von der viele Fäden auslaufen, die sie einmal mit dieser, einmal mit jener Episode in der Kämpeviser-Dichtung verknüpfen, ist schon mehrmals Gegenstand gründlicher Untersuchung gewesen. Man kann nicht verkennen, daß sie in der Hauptsache den Inhalt von Ths. Kap. 189—204, Didriks Zug ins Bertangaland, wiedergibt; doch verbieten einzelne Abweichungen, die Saga ausschließlich als Quelle anzunehmen.

Grundtvig kommt am Schluß seiner sehr sorgfältigen Gegenüberstellung von Saga und Vise, DgF. IV 626 ff., doch wieder zu seiner alten These: daß nd. Lieder den dänischen zugrunde liegen. Eine andere Ansicht wird zuerst von Storm[1]), dann von Klockhoff[2]) und Bertelsen[3]) vertreten, die zwar als wesentlich den Zusammenhang von Saga und Ballade erkennen, aber mit großer Zähigkeit eine ostnordische Übersetzung der Saga, die schwedische Dietrichschronik, für das Vorbild des Liedes halten. Als Boer wieder auf die Frage einging[4]), kam er zu dem Resultat, die Quelle sei in einem nd. Lied zu suchen, aber nicht in dem, das der Kompilator der Ths. verwendete, sondern in einer jüngeren, wiederum von der Saga beeinflußten Bearbeitung. Boer bringt manche scharf beobachtete Einzelheiten, doch die allzu große Spitzfindigkeit, mit der er vorgeht, läßt kein einheitliches Bild entstehen. Seine Resultate müssen als verfehlt bezeichnet werden.

Nach ihm beschäftigte sich erst Sverker Ek[5]) wieder

---

[1]) Sagnkredsene om Karl den store ...., Krist. 1874.
[2]) Arkiv 16.
[3]) Om Didrik af Berns oprindelig skikkelse, Kbh. 1902.
[4]) Arkiv 24.
[5]) a. a. O. 51—58.

mit dem Stoff. Das von ihm verfolgte Ziel: als Heimat der Kv. Norwegen zu bestimmen, konnte ihn aber von einer eingehenden Vergleichung mit den in Betracht kommenden Quellen absehen lassen. — Von Wichtigkeit sind noch die Erkenntnisse Liestøls, der in der Zeitschrift Edda 16, 40 ff. eine ausführliche Besprechung der über die Didriksvise erschienenen Literatur bietet. Er hält die Schildaufzählung in der Ths. für die spätere Interpolation eines Norwegers aus dem höfischen Kreis um König Eirik Magnusson in Bergen gegen 1300. Zur selben Zeit, in eben dieser Sphäre entstanden, denkt er sich die Dietrichballade, die demnach zu den ältesten Kv. gehörte. Ihre Wirkung auf die spätere Viserliteratur, für die wir im Verlauf dieser Arbeit mehrere Beweise finden werden, bestätigen die Richtigkeit der frühen Datierung.

Der vorliegende Versuch soll über die bloße Quellenuntersuchung hinaus, die mit der genannten Literatur erschöpft sein dürfte, ein Bild vom individuellen Schaffen des Dichters geben. Wie steht er seiner Vorlage gegenüber? Nach welchen Gesichtspunkten bildete er den episch gegebenen Stoff zum Tanzlied um? Faßt man das Problem von dieser Seite, so werden ganz von selbst manche Fragen Beantwortung finden, die man allein durch Quellenvergleichung nicht befriedigend lösen kann.

Die Ballade liegt uns vor in ff. Aufzeichnungen:

dA—H, DgF. I, 94—112.	sA, B, Arwidsson I, 13—25
dB, b, ... 148	sC—E, DgF. IV, 612.
dB, c, . . . IV, 605.	fA, B, ... 614—22
dI, ... 607	

Zwei Episoden werden erzählt: der Aufbruch Dietrichs ins Bertangenland mit Vidriks Kampf gegen den Riesen im Bertangenwald, und zum Schluß der Zweikampf von Sigurd und Amlung. Die Zwölfkämpfe dagegen und das Ringen zwischen Dietrich und Sigurd bleiben unerwähnt. Nun haben schon Grundtvig[1]) und Ek[2]) die Frage aufge-

[1]) DgF. IV, 673—74.
[2]) a. a. O. 58—61.

worfen, ob nicht auch die Ballade einmal als Abschluß das große Treffen behandelte, also in der vorliegenden Form als Fragment anzusehen sei. Beide wollten Spuren eines dritten Abschnitts finden. Es gilt also zunächst, sich über den eigentlichen Umfang des Liedes klar zu werden.

Die uneinheitliche Gestaltung des Schlusses in den bekannten Redaktionen scheint zu bestätigen, daß das jetzige plötzliche Ende unursprünglich ist. DG bricht nach der Schildaufzählung ab, E schließt mit dem Tanz in Brattingsborg; doch bei AF, die am ausführlichsten den Zug gegen Isung behandeln, wird eine gewisse Abrundung erzielt durch die Schlußzeilen:

„dy konger skildis venner at,
dy kaemper dy droge hiem". (A 89)

Dies erinnert stark an die Erzählung der Ths. Kap. 223 bis 224. Aber die Übereinstimmung ist doch wohl zu wenig charakteristisch, und es braucht kein Bruchstück einer ehemals ausgebauten liedhaften Form des Zweikampfs vorzuliegen. Wenn die Ths. als Hauptquelle zugrunde lag, sei es in norwegischer oder schwedischer Form, so kannte ja der Dichter den Ausgang der Zweikämpfe, und es lag nahe, mit einer entsprechenden Strophe dem Lied einen freundlichen Abschluß zu geben.

Wichtiger erscheint ein anderes Argument, das E k zur Stütze seiner Hypothese anführt: zwei Strophen aus dem Lied „Ormalen unge"[1]) lassen an ein gleiches Motiv in Ths. Kap. 222 denken, wo Dietrich über Sigurd nur durch einen falschen Schwur Herr wird. Wie Sigurd, so fordert vor dem Kampf der Riese seinen Gegner auf:

„Høyre du, ungen Ormålen,
hot eg vil spyrje deg:
veit du noko um Byrtingjen,
du dyl han inkje fyr meg".

Hinterlistig antwortet der Held:

---

[1]) L i e s t ø l - M o e. Nr. 47.

„Eg sko sverje eien ein,
og eg sko sverje tvo:
inkje er skarpan Byrtingjen
meire paa denne jord".

Zwar beweist das Auftreten unter Dietrichs Helden in einigen Redaktionen, daß die beiden Lieder in einem gewissen Kontakt miteinander standen. Doch das verwendete Motiv: ein Held ist wehrlos gegen ein bestimmtes Schwert und läßt den Gegner schwören, es nicht im Kampf zu gebrauchen — gehört nicht nur der Ths. an. In DgF. 13, 25/26 verlangen Raavengaard und Memering gegenseitig, daß sie mit dem gefürchteten Schwert nicht fechten. Wie immer bei den Folkevisern, muß man hier mit großer Vorsicht zu Werke gehen; denn das Unfeste in der Tradition, das Ineinanderfließen der einzelnen Lieder machen ein Entwirren oft unmöglich und verbieten es, ein Motiv als primär in einer Liedform zu bestimmen. Gerade bei „Ormålen" gehört die Episode ganz logisch zum Stoff und braucht nicht aus einem alten Sigurd-Dietrich-Gedicht erklärt zu werden: das Schwert, das Ormålen aus dem Grabhügel seines Vaters holt, muß natürlich zauberische Wirkung haben und wird von dem Riesen besonders gefürchtet.

Das vorliegende Lied also behandelt den gleichen Stoff wie Ths. Kap. 189—204. Nur dA bietet den Zusammenhang; in der weiteren Überlieferung erscheinen die beiden Episoden — Riesenkampf und Waffengang zwischen Amlung und Sigurd — als getrennte, selbständige Lieder.

Es leuchtet wohl ein, daß die lange Darstellung die ursprüngliche ist[1]). In dA, das in vieler Hinsicht als die beste Redaktion angesehen werden muß[2]), lauten die Übergangsstrophen:

35. „Er nu Ridsker slagen ihiell,
da løster mig frem at ride:
ride vi oss til Berting-borrig,
emot koning Isack at stride."

[1]) Die Ausführungen Boers im Arkiv 24, 150 ff., der als erste Stufe zwei nd. Lieder annimmt, wirken nicht überzeugend.

[2]) Einleitung von Grundtvig.

36. Saa rede dy alle den lange dag
op under den grønne lyde.
saa slod dy ud deris silke-tield,
dy skinnet offer marken saa vide.

Dies entspricht genau der Ths. Kap. 199: Nu maelir þiðrekr konungr . . . Nu vil ek fara a fund Isungs konungs oc beriaz við hann . . . Nu koma þeir or skoginum oc sea eitt feall. oc þar uppi eitt borg allfaegr oc mikil. Nu slaer þiðrekr konungr i landtialldt sitt a i føgrum velle undir feallin oc byz þar um. Warum die beiden Strophen nicht echt sein sollen[1]), sieht man nicht ein.

Dafür, daß ein Lied später auseinandergefallen ist, spricht endlich der unvermittelte und nichtssagende Anfang des losgelösten Bertangengedichts (dB—I):

Dy var vel siuff og suiffsinds-tyffe,
der dy droge ut fra hald . . . .

Man wußte nicht mehr die eigentliche Veranlassung zu dem Zug und setzte einfach eine typische Zahl für die Kämpfer ein, ohne zu sagen, daß es sich um Dietrichs Helden handelt. Die folgende Schildaufzählung freilich beweist doch wieder eine Erinnerung an die alte Tradition. Jedenfalls macht die Einleitung einen recht fragmentarischen Eindruck. Der Ausgangspunkt unserer Untersuchung ist festgelegt: ein zusammenhängendes Lied, das zwei deutlich abgegrenzte Episoden behandelt. Nun zu den Einzelheiten.

Die rein quellengeschichtliche Untersuchung wurde schon von Grundtvig durchgeführt, der die Vise in allen ihren Formen und Wort für Wort neben die Saga hielt.[2]) Uns interessiert vor allem die Arbeit des Dichters, für deren Beurteilung bei einer Vergleichung mit der Saga drei Hauptgesichtspunkte in Betracht kommen:

1. Reine Übertragung des Buchtextes in Strophenform.
2. Anwendung von typischen Ausdrücken und Begriffen, die die Darstellung der Quelle ohne weiteres mitverschieben.

[1]) Ek, S. 51.
[2]) DgF. IV, 623—76.

3. Bewußte Umgestaltung oder Verbreiterung eines Motivs, möglicherweise mit Heranziehung einer fremden Quelle.

Als Grundlage für diesen Vergleich nehme ich dA, das eine der ältesten Aufschriften ist (aus dem 16. Jahrh.) und gegenüber den andern oft alte Züge bewahrt. Aus den genannten Kriterien läßt sich dann auch ein Schluß darauf ziehen, ob der ursprüngliche Dichter die Ballade nach einer schriftlichen Vorlage der Saga oder nur aus der Erinnerung heraus gestaltete. Nur gelegentlich werden dB—I herangezogen, die je nur ein Abenteuer behandeln und keine wesentlichen Änderungen an der Grundform vornehmen. Gar nicht in Betracht kommt bei unsrer Untersuchung die Gruppe der schwedischen Bearbeitungen, da sie ganz auf der dänischen Überlieferung aufbaut und durch keine originellen Züge charakterisiert wird. Von großer Wichtigkeit ist jedoch wieder fär. A aus dem Jahr 1781, es ergänzt in manchen Formen und Motiven die dänische Darstellung und legt seinerseits ein direktes Zurückgehen auf die Saga nahe. Fär. B stellt eine jüngere Redaktion von 1822 dar und bringt A gegenüber nichts Neues.

Am besten ergibt sich daraus die Einteilung in zwei Abschnitte: 1. dA und sein Verhältnis zur Ths. — 2. Die jüngeren Versionen.

1. dA.

Nach einer einleitenden Strophe, die ganz allgemein Dietrichs Kraft und Ruhm hervorhebt, beginnt die Handlung.

2. Koning Diderik sider paa Berne,
han taler dy ord saa fri:
han siger, den er icki i verden til,
som tør mot hanom stride.

Ths. 189. Nu maelti þiðrekr konungr . . .: Mikit ofrefli er her saman komit i eina höll af þessum hinum dyrum drengjum. Hvat manni mundi sa vera, er sva diarfr mundi vera, at han myndi etja sinu kappi her við. oc her sitja a einum þalli þrettan menn, oc ef þeir koma i sin vapn oc a sina hesta, þa vaentir mik, at riða skulu þeir mega i friði

um alla verøld, sva at aldrigi munu fask jafningjar þeirra, oc aldrigi þeir er hafa munu djarfleik til at visa munu einum spjots oðði moti peim. Oc ef nokkurir vaeri þeir menn er sva diarfr vaeri eða kappsamir oc uvitrir, at eigi kynni at hraeðask vart hit mikla afl oc araeði, oc var hin hvössu sverð oc hina hörðu hialma oc hina stinna skjöldu oc þaer sterku brynjur oc þa hina skjotu hesta, er jafnvel drepa menn sem hit varga dyr, þa mundu þeir doema sik bratt til bana.

Die in der Saga breit ausgesponnene Lobrede Thidreks auf die Tüchtigkeit seiner Gesellen wird ohne Modulation in einer formelhaften Wendung zusammengefaßt, die den Worten des Berners einen viel bestimmteren Charakter gibt als in der Vorlage. Noch mehr ändert das Eindringen einer Formel die ff. Szene. In der Saga greift Herbrand ein und verweist dem König seinen Übermut, indem er ihm von Isung von Bertangaland, seinen 11 Söhnen und seinem Bannerträger Sigurd als ebenbürtigen Gegnern erzählt.

190. Herbrandr hinn vitri, merkismaðr konungsins, tekr til orða oc andsvarar konunginum: Haetta, herra! . . . Ek kann at segja þer af einu landi, þvi er heitir Bertangaland, þar raeðr fyrir sa konungr, er heitir Isungr, hann er þeirra manna sterkastr oc aprastr við at eiga, er ver høfum spurt til. Hann a 11 sonu . . . . . Hann hefir einn merkismann, þann er heitir Sigurðr sveinn . . . . .

Die Ballade bringt zunächst eine typische Wendung, die sonst in einer andern Situation gebraucht wird: wenn es sich um eine Heldentat handelt, die nur Einer auszuführen wagt; hier paßt sie eigentlich nicht recht.

3. Alle da tide dy kaemper
offer det brede bord:
foruden han Berne van Vefferling,
han svarit ett mandoms ord.

Herbrands Erzählung von Isung wird in dieselbe Formel gepreßt, wie Dietrichs vermessene Rede am Anfang; der Bertangenkönig verliert so jede eigene Farbe, die ihm freilich schon der Sagaschreiber nicht allzureichlich gegeben hat.

4. Isses koning af Bertingsland,
han taler ett ord saa fri:
han siger, den er icki i verden til,
som tør emot hannom stride.

Nur seine Söhne und Jung-Sigurd verleihen ihm eine besondere Note. Die Zahl der Söhne freilich ändert sich: statt der bekannten 11, die in der Saga die Burgunden ersetzen (s. S. 35), sind es in der Ballade nur noch 7 — auch eine durch die Formel festgelegte Zahl, die weiter die Verwandlung Sigurds vom Bannerträger zum jüngsten Sohn bedingte; denn immer ist's der jüngste, der alle andern übertrifft und die hervorragendsten Taten ausführt, und die Saga gab ja schon als solch strahlende Gestalt den beliebten Sigurd. Es war also kein großer Schritt mehr nötig, um ihn der Söhneschar Isungs einzureihen.

5. Han haver sig dy sønner siv,
selv er han kaempe best.
Sivard heder hans ungeste søn,
han rider sin hest allerbest.

Gerade diese Änderung der Zahl verführt zu weiteren Mutmaßungen. Wie schon erwähnt, fehlen dem Lied die Zwölfkämpfe, und mit ihnen der letzte, entscheidende, das Treffen von Dietrich und Sigurd. Wenn nun einerseits die Gegenpartei eine zahlenmäßige Verminderung erfuhr, andrerseits auch der Heldenkatalog Dietrichs nachher keine zielbewußte Komposition verrät — gewinnt da nicht die oben ausgesprochene Vermutung an Wahrscheinlichkeit, einen den Zwölfkämpfen entsprechenden dritten Abschnitt habe die Ballade überhaupt nie behandelt? Wir werden später nochmals auf diese Frage zurückkommen.

Über die langatmige Beschreibung von Sigurds Aussehen und Waffen geht die Ballade hinweg; für liebevolle Detailmalerei hat die Kv. keine Zeit.

Die von Thidrek an Berne persönlich gerichtete Aufforderung, sich zu rüsten, in der Saga ziemlich farblos erzählt, wird von der Ballade in einen typischen allgemeinen Befehl zum Aufbruch umgebogen. Der „stallsvend" gehört

ja zum ständigen Personal der Tanzlieder, erwachsen aus ritterlichen Anschauungen; die Saga kennt ihn noch nicht. Und auch hier findet Thidreks breit gewalzte Rede Platz in einer kurzen Formel.

6. „Koning Diderik raber offer al sin gard:
Beder stallsvend ligir sadel paa hest!
saa mend Berne van Vefferling,
din ord lyster mig at freste."

Kap. 191. Konungrinn þiðrekr maelti . . . Ef sva er, som þu segir, ... þa skaltu nu i stað fara ut af þessu bordi oc vapna þik sem mest mattu, oc stig a hest þinn, oc tak merki mitt!

Eine wörtliche Übertragung des Sagatextes in die Liedform treffen wir bei der markanten Stelle, wo der Berner Herbrand voranreiten heißt. 191. Oc far oc rid firir til Bertangalands!

8. „Hør du, Berne van Vefferling,
men du haver vandrit saa vide:
du skalt føre min banner i dag,
og du skalt fremmerst ride.

Durch die Wendung „men du haver vandrit saa vide", die leicht aus der Vorlage, besonders aus dem Beinamen Herbrands geprägt werden konnte, wird der Eindruck verstärkt, den man schon bisher von dem Bannerträger hat: er ist die treibende Kraft beim Bertangenzug und weiß überall Bescheid. Bei einer unten folgenden Episode tritt diese Auffassung noch in erhöhtem Maße zutage.

In den nächsten Strophen weicht zum erstenmal die Ballade in entschiedener Weise von der Ths. ab und verrät deutlich nur eine unvollkommene Erinnerung des Dichters an den wahren Sachverhalt. Nur die Hauptzüge der Handlung wurden von der Ballade festgehalten. Wiederum verweilt sie nicht bei der Schilderung des Auszugs und des Reisewegs, zu der der Sagamann ein ganzes Kapitel braucht; bequem ließ sich da die beliebte Balladenformel anwenden:

10a Saa rede dy alle den lange dag
op under den grønne lide . . . .

Auch beachtet der Dichter nicht, daß Herbrand erst bei der Ankunft vorm Birtingswald vom Riesen Etgeirr erzählt, und daß er sich weigert, ihm zuerst zu begegnen.

Kap. 193. Nu koma þeir at skogi einum einkar miklum . . Nu snyr Herbrandr aptr hestum sinum a mot konunginum oc maelti: Herra, segir hann, her liggr firir oss Bertangaskogr en i þessum skogi er einn risi, sa heitir Etgeirr . . . En þessi risi er sva sterkr, at ek veit aldrigi hans maka. Nu riði hverr yðar fram i skoginum, er vill! en engi er van, at ek koma framarr en nu em ek kominn . . .

Gleich beim Aufbruch erwähnt Herbrand im Lied den Troll als Reisehindernis, was die andern gar nicht beachten. Sein Name freilich ist vergessen und wird durch die ganz uncharakteristische Wendung ersetzt:

9. der ligger en trold paa Bertingsskov,
de kalde han Risker hin sterke.

Ganz anders die Saga! Sie beweist stets großes Interesse für genealogischen Zusammenhang und kann es sich auch an dieser Stelle nicht versagen, eine Ahnentafel von Etgeirr aufzustellen und durch Hervorheben seiner Stärke die Angst Herbrands zu motivieren, noch weiter als Führer vorauszureiten.

Nichts von alledem interessiert den Balladendichter. Ihm kommt es nur auf das Wesentliche an: daß Vidrik jetzt die große Tat besteht und als Erster in den Wald zieht. Dabei mußte eine weitere Nuance der Saga schwinden, die uns wiederum zeigt, wie verschieden sich Saga und Lied zu genealogischen Fragen stellen. In der Vorlage erbietet sich Vidrik selbst in den Wald hineinzureiten und seinen Gefährten den Weg freizumachen. Erst will er gütlich mit dem Riesen reden; denn er ist sein Verwandter, und so besteht die Hoffnung, daß der Durchzug ins Bertangaland friedlich geordnet wird. Freilich ergibt sich aus dem Verlauf des Abenteuers, daß der genealogische Abschnitt nur eine Zutat des Sagaschreibers ist, der gern an diesem Faden spinnt, ohne ihn doch folgerichtig zu Ende zu führen; denn als Vidga Etgeirr wirklich gegenübersteht, ist sein Vorsatz offenbar vergessen,

er geht gleich mit Gewalt vor. In der Viserdichtung konnte man ein solch blindes Motiv nicht brauchen; die Episode erscheint also hier logischer aufgebaut als in der Quelle. Mit dem Verwandtschaftsmotiv fiel der Grund für Vidrik, sich aus eigener Initiative zum Vorgehen anzubieten. Diese Anordnung trifft jetzt der König; wie er vorher Herbrand seinen Platz angewiesen hat, so ist es an ihm, Vidrik vorauszuschicken.

10b Kongen han taler til Viderik,
han bad hannem fremmerst ride.

Bei dieser sprunghaften Darstellung wird kein Grund für die Änderung angegeben. Der Dichter hat eben nur noch die Kernszene im Auge: Vidriks Riesenkampf, und es versteht sich für ihn von selbst, daß eben dieser Lieblingsheld der Kämpeviser zuerst in den gefährlichen Wald eindringt. Dagegen erinnert er sich wohl an Vidgas Anordnung, seine Kameraden sollten vor dem Wald auf ihn warten.

Kap. 193. Viðga svaraði . . . . þa skal konungrinn oc allir er halda her kyrrum hestum yðrum, en ek skal riða i skogin . . .

11. Her holder i, alle danerkongens men,
op under disse grønne tved,
emeden jeg rider i skoven frem,
jeg vil oss veien oplede.

Besonders fällt die Bezeichnung des Berners als „danerkongen" auf; die in den Tanzliedern so häufig gebrauchte Formel wird hier ganz sinnlos angewandt und führt aus dem Zusammenhang heraus.

In typisierenden Wendungen bewegt sich die Erzählung von Vidriks Vordringen bis zum Riesen; das epische Ausspinnen von Etgeirrs Furchtbarkeit läßt die Ballade natürlich wieder beiseit und greift gleich das dramatische Moment heraus: das Zusammentreffen der beiden Kämpfer.

12. Det var Vidrik Verlandssøn,
han rider i skoven fram.
han fand paa saa liden en sti,
den neder til Redsker rann.

13. Her ligger du, Langben Redsker,
gack heden af veien fra mig!
eller jeg vil dig forsanden sige:
det skal fortryde dig.

Das Streitgespräch vor dem Kampf hat der Dichter lebendiger zu gestalten versucht. Die törichte Bemerkung Etgeirrs, er wache in den dringendsten Fällen, ersetzt eine Formel, die an dieser Stelle glaubhafter erscheint. Dabei ist genau der vorgezeichnete Zug festgehalten, daß Etgeirr sich nicht gleich aus seiner Ruhe bringen läßt, sondern erst auf die zweite derbe Anrempelung Vidgas reagiert.

Kap. 195. Etgeirr . . . maelti . . . eigi sef ek jafnan, heldr vaki ek at mestum naudsynjum . . . eða hvat vekr þu mik? eða hvat manna ertu? Ek kalla per rad, at pu gaetir þin, ok far i braut leið þina! . . . oc sofnar nu risinn i annat sinni . . . Nu stigr Viðga foeti sinum annat sinn til hans, sva at sundr ganga tvau rifin i hanum. oc nu hleypr risinn upp oc er teiðr miøk . . .

14. Her haver jeg leggit i atten ar,
mig vekket rett aldrig en man,
rid bort, fofferen ungersvend,
mig løster at sove en stund.

Die in der Saga nur rhetorische Frage nach Vidgas Nam und Art bot dem Lieddichter willkommene Gelegenheit, die Szene im Balladenstil auszubauen. Oft finden wir, daß zwei Gegner vor oder nach dem Kampf ihre Namen oder Waffen nennen; hier war von vornherein eine Parallele gegeben durch den folgenden Auftritt zwischen Amlung und Sigurd. So antwortet Vidrik ausführlich mit der Nennung seiner Waffen (in einer jüngeren Redaktion gibt er sogar seine Eltern an, B 15), die ja durch die Saga allgemein bekannt waren. Die in der Quelle gebotene Erzählung von Vidriks und des Riesen Verwandtschaft wurde auch hier nicht beachtet, wo die Ausnützung des Motivs doch sehr nahe gelegen hätte. Wir haben also das klare Bild einer ganz selbständigen Ausarbeitung mit Hilfe formelhafter Elemente, die sich nicht an das Gegebene anklammert.

Eine Umdichtung, wie E k sie vornehmen will, um dann auch damit einen Beweis für seine These von einem längeren alten Lied zu haben, kommt mir zu erzwungen vor.

Noch mehr Bewegtheit erhält die Ballade durch Mitwirkung Skemings beim Kampf.

20. Vidrik hug Skeming med spore,
han sprang paa Redskers side,
sønder da ginge de rebeen syv,
og deraf yppis deris kiff.

In der Saga steigt Vidrik vom Pferd und ficht zu Fuß. Aus der Umgestaltung mußte sich von selbst ergeben, daß die Rippen nicht mehr durch einen Fußtritt Vidriks, sondern infolge von Skemings Angriff zerbrechen. Nun ist freilich das hilfreiche Eingreifen des Pferdes ein beliebtes Motiv in der mhd. Spielmannsepik. aber auch im Norden kennt und verwendet man es, z. B. in der Ths., bei Eckes und Thidreks Zweikampf Kap. 100: Falka hestr þiðriks . . . leypr þar til er peir skiptaz við oc hefr upp siðan sina baða hina fyrri foetr oc ystr sem hardast ma hann a bac Ecca, sva at miok gengr i sundr rygrinn i hannom. — Also auch dieser Zug muß nicht auf nd. Herkunft weisen[1]). Unser Dichter kannte gewiß die Saga gründlich; die lebhaft angeschaute Szene mit dem helfenden Pferd hatte sich ihm fest eingeprägt, und er verbindet sie hier glücklich mit dem Bild der entzweigegangenen Rippen. Die zwei in der Vorlage wurden vervielfacht durch Anwendung der typischen Siebenzahl, die wir ja schon bei den Isungsöhnen beobachten konnten. Jedenfalls erzielte der Dichter durch Zusammenfassung und eigenwilligen Ausbau der gegebenen Episode eine recht lebendige, einheitliche Szene.

Dabei verliert er aber die Hauptlinie seiner Quelle nie aus den Augen, greift nur überall Bilder von dramatischer Wirksamkeit heraus. So den Riesen, der nach Vidrik mit seiner Stahlstange schlägt und täppisch danebenhaut, so daß die Stange zwischen zwei Felsen festsitzt.

---

[1]) Boer, a. a. O. 139.

21. Det var Langben Ridsker,
han nappit til stalstang,
han slog efter Vidrik Verlandssøn,
det langt i felden klang.

22. Det var Langben Ridsker,
han tog til at iamre:
Nu haver jeg slagen min stalstang
i bjaerget til bade hamre.

Kap. 195. Risinn . . . þrifr jarnstøng sina oc reiðir at Vidga. oc er hann ser støngina hversu hon liðr, pa skyzk hann undan, en risinn lystr i jørðina, sva at støngin stoð fast millum tveggja hamra.

Besonders die wörtliche Übernahme des Wortes „hammer" für „Fels" ist zu beachten, das im Dänischen nicht in dieser Bedeutung bekannt war und schon vom Dichter A nicht ganz verstanden wurde. In der späteren Tradition ist es dann mißverstanden worden und soll „Hammer" heißen. Aber es fehlt nirgends, muß also fest in der Vorstellung wurzeln. Besonders dieser Fall überzeugender Übereinstimmung von Saga und Lied ist von entscheidender Bedeutung bei der Frage nach der Herkunft des Liedes aus der norwegischen oder schwedischen Form der Saga[1]). Im übrigen wurde wieder der trockene, chronikhafte Sagabericht lebensvoller ausgestaltet durch das Jammergeschrei Langben-Ridskers.

Sehr zusammengedrängt, mit knappen Strichen gezeichnet, folgt die Lösegeld-Szene, die doch auch durch Einwerfen kleiner Züge die farbiger malende Hand des Dichters verrät.

Ein eigentlicher Zweikampf findet nicht statt. Alles drängt zur Schlußpointe: Vidrik schlägt dem Riesen das Haupt ab. Nachdem der Troll seine Waffe verloren hat, ist es selbstverständlich, daß er nicht mehr kämpfen kann. Vidgas Frage nach einem Lösegeld: Nu vil ec af høggva þitt hofuð, eða med hverju viltu leysa þik? (Kap. 196)

[1]) Grundtvig, DgF. IV, 633. — Klockhoff, a. a. O. 117.

wird gleich konzentriert zu einer bestimmten Forderung nach den Schätzen, die im Wald verborgen sind.

25. Nu skal jeg hugge dig alt saa smaa,
som vinden blaeser i nor,
uden du viser mig alt det guld,
du haver i disse skove.

Man sieht: der Verlauf der Geschichte stand klar vor den Augen des Dichtenden, der alle langen Diskussionen vermeidet und die Hauptpunkte gewandt zusammenfaßt. Besonderen Nachdruck verlieh er wieder einem Motiv, das das Publikum der Kv. besonders interessieren mußte: wie Vidrik mit aller Kraft den Stein überm Erdhaus nicht von der Stelle rücken kann, der Riese ihn aber mit einer Hand wegschiebt.

Kap. 196. . . . ganga þeir þangat i skoginn, sem liggr einn mikill stein. . . . þa maelti risinn. tac þu up þenna stein. þa mantu finda þetta fe hit mikla. oc Viðga tok til af allu afli. oc steininn bivadizt ecki. við. þa maelti Viðga. Ef þu vilt hava lif þitt, þa tak þu brot þenna stein. Nu tekr hann risinn helldr nauðigr þenna stein oc hefr a brot annara hendi.

25. Høre du, fofferen ungersvend,
viltu guott guld have:
pa skaltu løffte op den store sten,
som ligger pa dørens graff.

26. Viderik tog pa den med bede hender,
han kunde den icki knye,
Ridsker tog pa den med finger to,
han løffte den høytt i skye.

27. Hør du, fofferen ungersvend,
du est ingen mand:
jeg løffter mere med finger to,
end du med hele hand.

28. Det er ingen kaempesaed,
sin hand med sten at spilde:
jeg ved vel, Langben Ridsker,
du vilt mig icki andet and ilde.

Wie frisch und lebensvoll mutet im Lied das geringschätzige Prahlen des Riesen und Vidgas unmutige Antwort an! Von einer ledernen Ausweitung, wie die Saga sie oft bietet, kann man da nicht reden. Im Gegensatz dazu liegt der Nachdruck immer auf der richtigen Stelle und verhilft dem Stoff zu einer eindrucksvollen Gliederung.

Dann wird ohne weiteres Intermezzo das Abenteuer beendet. Die gewöhnliche Formel:

29. Det var Langben Redsker,
han ind at døren krøb,
det var Viderik Verlands-søn,
han hannom høffit kløff-

läßt zwar den eigentlichen Grund für Vidgas Benehmen unter den Tisch fallen: daß er nämlich eine List des Riesen fürchtet und sich dagegen verwahren will. Aber solche mehr vom Sagaschreiber ausgeklügelte Verbreiterungen des Themas sind eben ohne Interesse für den Lieddichter.

Die Szene, in der Vidga seine Freunde täuscht, wurde nur in den knappsten Umrissen übernommen und eigenwillig verändert und ausgemalt. Vidrik schneidet des Riesen Zunge heraus und beschmiert sein Pferd mit Blut, um seinen furchtsamen Kameraden einen großen Schreck einzujagen. Der Zweck, den die Saga für das Mitnehmen der Zunge angibt — sie soll ein Wahrzeichen sein — ist in der Ballade natürlich nicht beachtet; nur die Tatsachen werden in stark konzentrierter Form berichtet, und es bleibt dem Publikum überlassen, sich die Lücken in Gedanken auszufüllen.

30. Saa tog han itt stycke af Ridskers tunge,
og blodige giorde han sin hest.
saa red han til tielden igien,
som kaemper hulde allerflest.

Für einen possenhaften Zusatz des Dichters muß man es ansehen, wenn Vidrik den toten Riesen aufrecht gegen eine Eiche setzt. Jüngere Redaktionen tragen noch dicker auf und lassen ihn den Kopf des Leichnams herunterstoßen

(B. 46). Schon hier ist ein Schritt auf das Gebiet des Grotesken gemacht, dem die Dietrichballaden späterhin immer mehr Platz einräumen.

Das Bestreben, nur mit skizzierenden Strichen die Vorlage festzuhalten, führt an dieser Stelle zu einer wesentlichen Verschiebung der Szene. Beim Anblick des blutüberströmt aus dem Walde zurückjagenden Vidrik ist Didrik der Erste, der sich zur Flucht wendet; in der Saga dagegen bewahrt er allein seine Kaltblütigkeit.

32. Det var koning Diderik,
han bleff saa snarligt mødt:
og haver nu Redsker saaritt dig,
og hvedenn kommer det blod?

33. . . . . .
vende vi oss og ride hiem,
jeg vil icki lenger frem ride.

Besonders drastisch wirkt es, daß er nur aus Angst vor dem Blut weichen will, ehe Vidrik, wie in der Quelle, ihm den falschen Bericht über den Ausgang des Kampfes gibt.

Schon aus dieser herabsetzenden Behandlung, die Dietrich der Saga gegenüber erfährt, kann man entnehmen, daß das Interesse des Balladendichters nicht eigentlich seiner Person gilt, und er durchaus nicht, wie die Vorlage, das Bestreben hat, ihn bei jeder Gelegenheit in günstiges Licht zu setzen. Dementsprechend findet man auch im Lied nichts erwähnt von Thidreks ritterlicher Anordnung: die Schätze im Erdhaus nicht anzurühren, ehe der Kampf mit Isung und den Seinen stattgefunden hätte. Dazu haben wir hier den gleichen Fall wie bei der Nichtbeachtung von Vidriks und Etgeirrs Verwandtschaft: das angeschlagene Motiv ist blind; auch in der Saga ist nach Austragung der Kämpfe keine Rede mehr von dem Schatz im Bertangawald.

Bis hierher läuft die Handlung in groben Umrissen so parallel mit der Saga, daß über die literarische Quelle kein Zweifel aufkommen kann und man ohne weiteres das Verhältnis von Lied und Vorlage übersieht. Schwieriger gestaltet sich die Beurteilung der zweiten Episode, deren Ablauf zu

verschieden ist von den betreffenden Abschnitten der Saga, als daß man sie direkt neben die Vorlage stellen dürfte. Die Hauptpunkte allerdings stimmen überein; es kann nur gelegentliches Beiziehen einer andern Quelle und Ergänzung aus ihr in Betracht gezogen werden. Die primäre Gestaltung erfolgt weiterhin nach dem nordischen Dietrichroman.

Der für unsere Frage bedeutsamste Abschnitt ist die Schildbeschreibung. Die Saga erzählt Kap. 200: Nu er þat i dag, at Isungr konungr oc allir hans synir sitia i sinum kastala oc eru allkatir. Oc nu komr til þeirra Sigurðr sveinn oc maelti til konungs. Isungr herra, sagde hann, ek sa ein tiðendi, er mer þyckia eigi litil. ek sa ein landtiald . . . .

Auch hier hat dA allein die richtige Stellung der Schildaufzählung bewahrt[1]). Sie steht v o r dem Kampf. Doch während in der Saga Sigurd von selbst zu Isung kommt und ihm seine Beobachtung mitteilt, ergreift hier der König die Initiative.

Ganz eigentümlich ist A die Szene mit Berne van Vefferling. Isaak weiß, daß er bei dem fremden Heer ist. Er läßt ihn holen und fragt, wem die goldenen Schilde gehören, die so weit übers Feld scheinen. Berne entwortet: er habe Isaak acht Jahre lang gedient, doch habe man ihm sein Pferd genommen, und deshalb habe er die Helden hergeführt, die gegen den König kämpfen wollten.

G r u n d t v i g sieht natürlich auch in dieser verworrenen Geschichte „et gammelt led i sagnkredsen om Diderik og hans maend . . ., som ma antages at have tilhoert den nedertyske folkevise[2]) . . .“ Davon aber kann keine Rede sein; ein Blick auf die unorganisch eingefügte Szene genügt, um sich von der Unwahrscheinlichkeit einer solchen Annahme zu überzeugen. Woher weiß Isaak, daß Berne bei den Zelten unten ist? Kann er so glatt heraufgeholt werden, ohne daß die beiden Parteien schon jetzt miteinander in Berührung kommen? Wenn Berne dem König feindlich gesinnt ist, wie kommt er dazu, ihm zu

[1]) Auch dE zeigt diese Auffassung, nur fehlt die einleitende Strophe.

[2]) DgF. IV, 647.

folgen und die Namen der Feinde zu verraten? Weiter gibt er Str. 55 eine Beschreibung seines eigenen Schildes, in demselben Stile, wie er bisher die andern beschrieben hat, so daß man ganz unter dem Eindruck steht: die Strophe ist einem unbeteiligten Zuschauer in den Mund gelegt und nur hier etwas aufs Persönliche zurechtgestutzt.

Alles spricht dafür, daß die selbständige Interpolation des Dichters von A vorliegt, bei dem wir ja schon mehrfach das Bestreben nach farbigem Ausbau fanden. Leicht läßt sich das Entstehen der Einfügung überblicken: Berne hat Didrik von Isung erzählt. Daraus schließt der Bearbeiter auf eine frühere Bekanntschaft. Nicht umsonst trägt Herbrand den Namen „hin Vidførli". Kap. 133 weiß ausführlich zu berichten, daß er die berühmtesten Fürsten besucht hat und fast alle Sprachen spricht; wie mühelos konnte man da ein früheres Verhältnis zu Isung konstruieren! An sich ein kompositorisch geschickter Gedanke, aber wieder nur auf Augenblickswirkung berechnet, skizzenhaft — unvollständig dazwischengeschoben. Man schreibt Berne die Geschichte von dem verlorenen Pferd zu, von der man dunkel etwas aus dem folgenden Auftritt zwischen Amlung und Sigurd wußte. Ihr wirklicher Verlauf ist vergessen. Wenn wir überdies sehen, daß auch beim Darstellen der Amlung-Sigurdszene Verwirrung herrscht, wird es uns zur Gewißheit: die von der Saga gegebenen Bausteine wurden aus dem Zusammenhang genommen und von einer selbständig schaffenden Persönlichkeit zu einer neuen Geschichte lose aneinandergefügt, die man ja, der Manier der Kv. folgend, nur mit ein paar markanten Strichen anzudeuten brauchte.

Langsam entwickelt sich in der Saga der Zweikampf Amlung-Sigurd. S. heischt im Namen seines Herrn Schatzung von den Bernern. Thidrek verweigert den Tribut; doch weil Sigurd so ritterlich gesprochen hat, will man dem König als Freundschaftsgabe ein Roß mitschicken. Das Los entscheidet, daß Amlung sein Pferd hergeben soll. Natürlich lehnt sich der junge Ritter dagegen auf; von Vidga entleiht er Skeming, für den er sein ganzes Gut zum Pfand einsetzt, und reitet Sigurd nach. Im Waffengang verliert er den kost-

baren Skeming, erhält ihn aber durch Sigurds Gutmütigkeit wieder zurück.

Die Ballade dagegen weiß nichts von einem Geschenk an Isung; dieser ritterliche Zug würde auch gar nicht zu dem derben Stil der Kv. passen. Überhaupt bietet das lange Gespräch zwischen Sigurd und Didrik und die endliche Lösung mit dem geschenkten Pferd nirgends einen dramatischen Punkt, an den man anknüpfen könnte. Ein solcher findet sich erst wieder in dem Kampf der beiden Helden. Und A greift ihn geschickt heraus und modelt ihn zurecht, so daß er geradezu als Ersatz gelten kann für die große Hauptszene im Saga-Abschnitt: den Kampf Dietrich-Sigurd. Wir sahen, wie die Isungenpartei mit einer typischen Zahl erwähnt wird, wie man an Dietrich kein besonderes Interesse nimmt und so nichts darauf deutet, daß der Balladendichter demselben Ziel zustrebt wie die Saga: im Rahmen der Zwölfkämpfe gleichsam zur Krönung von Thidreks Heldentaten seinen Sieg über Sigurd zu erzählen. Die Saga bot schon zwei siegreiche Einzelkämpfe der beliebtesten Recken Vidrik und Sigurd, was brauchte man da noch einen dritten, dem in der Quelle lang keine solch spannenden Momente anhaften wie den beiden andern?

Sicher ist: der Dichter erinnerte sich nicht mehr genau an die Szene mit dem verschenkten Pferd; nur die Hauptsache war in ihm lebendig geblieben: Vidga mußte dem jungen Kämpen seinen Skeming leihen zu dem harmlosen Vorgefecht. Aber er macht aus der Not eine Tugend und baut wieder eine einheitlich geschlossene Szene, an der man nur seine Freude haben kann.

Folgerichtig geht er gleich auf den Waffengang los. Sivard wird also nicht mehr mitgeschickt, um Tribut zu fordern, sondern erhält einfach den Auftrag, mit einem von Dietrichs Leuten zu kämpfen. Wie in der Saga wird das Los geworfen, das Amlung trifft. A aber begnügt sich nicht, wie wohl spätere Fassungen, damit, ganz primitiv und ohne weitere Motivierung zu berichten, daß der junge Held Skeming borgt. Er ist bestrebt, seine Einzelbilder logisch auseinander herauszuentwickeln, und so phantasiert er sich

einen Grund für das Entleihen Skemings zusammen. Beim ersten Ritt wird Amlung vom Pferd gestoßen, doch dieser Gang soll nichts gelten.

63. Nu haver jeg dig til marken stungen,
det vil jeg icki skiøde:
kom du her i morgen,
da vil jeg dig møde.

Daraufhin erst bittet Amlung um Skeming — also nicht, weil er sein eigenes Pferd verloren hat, sondern weil Skeming tüchtiger ist und er mit ihm eher den Sieg zu erringen hofft.

Ganz auf Balladenmanier hingeworfen wurde das Gespräch zwischen Amlung und Vidrik. Nicht mehr bietet Amlung ein Pfand für das edle Roß an, sondern Vidrik fordert es mit der üblichen Formel:

65. Intet fanger du af Skeming i dag,
uden du saetter mig til visse pant:
siu sløtte paa ditt land,
og din ungeste søster med.

Die jüngste Schwester ist am begehrenswertesten, wie der jüngste Sohn immer am tüchtigsten, und darf bei keinem Vergleich fehlen; so konnte man sie auch an dieser Stelle gut gebrauchen.

Die Schilderung des eigentlichen Kampfs lehnt sich wieder ganz an die Saga an, die von zwei Waffengängen weiß. Sigurd sagt nach dem ersten Zusammenstoß zu seinem Gegner (Kap. 203): „her var drengilege riðit af i baernskum manni . . . Stig nu ofan af þinum hesti oc gyrd hann fast oc bu hann sem bazt oc sva sealfan þic. oc stig siðan a bac, ok haller firir sem ek hellt firir þer . . .“ Bei diesem zweiten Gang wird dann Amlung vom Pferd gestoßen. Mit fast denselben Worten schildert die Ballade den Hergang.

72. Du est dig en fofferen ungersvend,
din hest kand du vel ride,
statt du aff, du gyrd hannom bedre,
saa lang vil jeg dig bide.

74. Det tredie red, dy sammen red,
de hellener vare bade sterke,
det var hinn unge Humblum,
han dreff saa langt i marke.

Auf diese Weise also zerlegt der Dichter den in der Quelle gegebenen zweischichtigen Vorkampf in drei Begegnungen.

Das lange Hin- und Herreden um die Namensnennung Amlungs weiß die Ballade wieder mit ein paar flüchtigen, aber treffenden Worten festzuhalten. Nachdem in der Saga Sigurds Aufforderung v o r dem Kampf unbeachtet blieb, gelingt es auch nachher erst auf vieles Zureden hin, Amlung zur Nennung seines Namens zu bewegen. Das Lied kümmert sich natürlich nicht um das blinde Motiv und setzt gleich beim Dialog n a c h dem Kampf ein. Alle Bedenken Amlungs werden in die Worte gefaßt

76. Det jeg skal sige dig, hveden jeg kommen er,
dertil tvinger mig stor nødt.

Eine gedankenlose Anwendung der Formel ist freilich wieder die Behauptung

77. Her Humblum jersing er fader min,
koning paa Bertingsland . . .

Und die nur allgemein gegebene Blutsfreundschaft zwischen Sigurd und Amlung wird näher festgelegt durch das übliche „da est du min søsterson“ (78).

Mit gleicher Kürze malt der Dichter Amlungs Rückkehr und Bericht. Wieder sind alle langen Reden übergangen, nur Vidgas Zweifel und sein Ritt zu dem gebundenen Sivard drastisch herausgehoben, wirksam unterstrichen durch die schon am Anfang gebrauchte Formel

81. Alle da tagde de Kaemper
alt offer det brede bord:
foruden Viderik Verlandssøn,
han taled ett mandoms ord.

Eine Vorliebe für groteske Übertreibung verrät es dann, wenn Sivard nicht nur sich losreißt, sondern gleich die ganze

Eiche mitnimmt, was König Isung zu einem Scherzwort veranlaßt. Damit ist auch schon ein Übergang zu dem versöhnlichen Ende gefunden. Ganz kurz rundet noch das Bild: Sigurd vor Isung das Abenteuer ab. Daß die Könige als Freunde scheiden, war durch die Saga gegeben; dieser Zug ergab also einen ganz passenden Schluß. Die folgenden Zwölfkämpfe, in der Saga schematisch und ohne Abwechslung aufgezählt, konnten nicht weiter zu liedhafter Behandlung reizen, auf Dietrich selbst wird kein großer Wert gelegt. Und da der Balladendichter nicht mit kompositorischem Weitblick ans Werk ging, dachte er nicht mehr an den Zweck des großen Aufgebots, das die Schilderung mehrerer Einzelkämpfe erwarten läßt.

Im bisherigen Verlauf der Untersuchung begegneten uns schon einige Kriterien dafür, daß die Ballade nicht nach der schriftlich fixierten Sage, sondern aus der Erinnerung heraus geschaffen wurde; überzeugend bestätigt uns diese Vermutung der Heldenkatalog, bei dem der Dichter andre Quellen zu Rate ziehen mußte, um die Schar zusammenzubringen. Nun zeigen uns freilich die verschiedenen Redaktionen, ein wechselndes Bild; wie leicht konnte beim Singen ein Name verloren gehen oder willkürlich eingesetzt werden! Als Unterlage soll aber auch hier dA dienen, das der Saga in bezug auf Zahl und Namen am nächsten steht und die am meisten bezeugten Ersatznamen alle in seiner Liste vereinigt.

In der Ths. treten in der knappen Schildbeschreibung Kap. 200 sowie in dem ausführlichen Verzeichnis der Helden Kap. 177 übereinstimmend diese Gefährten im Kreis um Dietrich auf: 1. Gunnar, 2. Hogni, 3. Hildebrandr, 4. Hornbogi, 5. Vidga, 6. Amlungr, 7. Thetleifr, 8. Fasold, 9. Sintram, 10. Vildifer, 11. Herbrandr, 12. Heimir.

Es handelt sich also eigentlich um 13 Kämpfe (Dietrich steht natürlich an der Spitze seiner Schar, und bei Isung sind seine 11 Söhne und Sigurd). Diese Zahl hat allein dA richtig beibehalten. In den andern Redaktionen führt das Bestreben, die richtige Zahl zu erreichen, dazu, daß man teils Sivard einen Platz in Dietrichs Schar anweist (DE),

teils Hagen zweimal erwähnt (D); im übrigen zeigt die Ballade viel Selbständigkeit gegen die Saga.

A. 1. Viderik.
2. Humelboe Jersing.
3. Humelumer.
4. Espenn.
5. Hagenn.
6. Iffer Blaa.
7. Vulf van Jern.
8. Memering.
9. Falquor Spillemand
10. Raadengaard.
11. Bern van Vefferling.
12. Munk Alsing.

Gemeinsam kommen in Lied und Saga diese Namen vor: 1. Vidrik, 2. Humelboe, Jersing-Hornbogi, 3. Hagenn-Hogni, 4. Humelumer-Amlung. 5. Bern van Vefferling-Herbrand, 6. Hildebrand, 7. Detleff Danske.

Ganz ausgefallen sind: Gunnar, Fasold, Sintram, Vildifer, Heimir. Als Ersatz finden wir 1. Ulv van Jern (ADFG), 2. Falquor (AFEG), 3. Raavengaard (ADG), 4. Alsing (AEF), 5. Espenn kongensson (ADG).

Hier ist es am Platz, nach einer zweiten Quelle Umschau zu halten; die Namen führen uns vor allem auf die deutschen Gedichte vom Rosengarten, in denen der Zweikampf Dietrich-Siegfried die ausgeprägteste Gestaltung erfuhr. Man ist versucht, auch an „Biterolf" zu denken als an das große Werk, das in Deutschland, zu gleicher Zeit wie die Ths. im Norden, die Summe deutscher Heldendichtung zieht und dabei ebenfalls den Zweikampf Dietrich-Sigurd in den Mittelpunkt stellt. Aber die ungleiche Gruppierung — je einer gegen ein paar Helden — und die ganz planlose Auswahl der Recken lassen das Gedicht nicht als geeignet für eine Vergleichung erscheinen. Die reine Zwölfzahl und klare Scheidung hat allein der Rg. Einen Gewinn können uns die Namen des Biterolf nicht geben.

Nur kurz kann hier das Verhältnis von Rg. und Ths. gestreift werden, das schon vielfach Gegenstand der Untersuchung gewesen ist. Alle Parallelen, die in dieser Hinsicht gefunden werden können, hat Friese[1]) zusammengestellt. Am wertvollsten für uns sind die Beobachtungen von Bre-

[1]) Thidrekssaga und Dietrichsepos, 93 ff.

stowsky[1]), der auf Grund einer kritischen Analyse des Sagaberichts die selbständige Arbeit des Kompilators in vollem Umfang klarlegte. Demnach ist ihm zuzuschreiben: 1. Der Einschub von Vidgas Riesenkampf. 2. Die Übertragung der Herausforderung von Kriemhild auf Dietrich. 3. Der Streit zwischen Amlung und Sigurd. 4. Der Ersatz der burgundischen Gegenpartei durch Isung und seine 11 Söhne und die Verlegung der Kämpfe ins Bertangenland. Es bleibt also nur ein gemeinsames Grundschema, die Ausführung weicht völlig ab.

Wir ziehen zur Vergleichung die Heldenreihen des Rg. heran und nehmen dazu die beiden Hauptvertreter der fünf Gruppen, in die der Herausgeber Holz die hss. zusammenfaßt: A und D. Auf Dietrichs Seite sind im Rg. A

1. Detrich.
2. Wolfhart.
3. Sigestap.
4. Heime.
5. Witege.
6. Ortwin.
7. Eckehart.
8. Helmschrot.
9. Amelolt.
10. Hiltebrant.
11. Ilsan.
12. Dietleip.

Im Rg. D

1. Dietrich.
2. Wolfhart.
3. Siegestap.
4. Heime.
5. Witege.
6. Rüedeger.
7. Frut von Tenemark.
8. Hartnit.
9. Dietrich von Kriechen.
10. Hiltebrant.
11. Ilsan.
12. Dietleip.

Die Helden auf der Gegenseite sind im Rg. A

1. Sifrit.
2. Pusolt.
3. Ortwin (Riese).
4. Schrutan.
5. Volker.
6. Hagane..
7. Asprian.
8. Gernot.
9. Gunther.
10. Gibeche.
11. Studenfuss.
12. Walther von Wasgenstein.

[1]) Der Rosengarten von Worms Tübinger germ. Arbeiten VII Stuttgart 1929.

(ähnlich in Rg. D, dessen Liste der Burgunden für uns nichts neues bringt.)

Es sind vier der markantesten Gestalten aus dem Rg., die keine Entsprechung in der Saga erfuhren, und die uns in der Ballade entgegentreten: Ulv van Jern, Folquard, Alsing und Raadengaard. In Ulv haben wir ohne Zweifel Wolfhart vor uns. Schon Grundtvig dachte bei der Namensform des Liedes an Wolfhart von Garten, der ja in der deutschen Heldenepik überall eine hervorragende Rolle unter Dietrichs Gefolge spielt. Aber erst E k[1]) konnte sie richtig erklären: Ulv van = eine Umformung des allein bewahrten Ulffan. Jern = schwedisch järl, norwegisch jarl. Es fehlt nicht an Zeugnissen für Wolfharts Bekanntsein im Norden. So finden wir ihn gleich in der Ths., die ihn unter dem Namen Ulfrad kennt. Allerdings wurde er nicht bei der Heldenschau und beim Bertangenzug unter Dietrichs Kämpen eingereiht, sondern man machte ihn bei einem Abenteuer im Wilzenkrieg zum Helden einer besonderen Botenepisode.

Der in einigen Kv. unter dem Namen Raadengaard bekannte Held, in DgF. 13 teilweise auch dem Dietrichsagenkreis eingereiht, entspricht wahrscheinlich dem deutschen Rüedeger[2]). In die Ths. fand er Aufnahme als Rodingeir, bei dem Dietrich auf der Flucht vor Ermanrich Rast macht und da die Freundschaft anknüpft, die dann bei der Burgundenkatastrophe eine solch große Rolle spielt. Hieraus und aus Rg. D war er also als Dietrichs Freund bekannt. Der Balladendichter aber wußte noch mehr von ihm. Das zeigt er uns durch Raadengaars Schildzeichen: ørnen hin brune, und durch die Worte, mit denen er ihn charakterisiert: han kan vel rade dy rone. Beide Merkmale sind durchweg an seine Person geknüpft und schwanken nicht, wie so oft die andern Schildzeichen. Das führt uns auf DgF. 12, wo Raadengaard einen grimmen Unhold, den „Adler von Bedelund", mit Runen bindet. In der Balladenwelt nämlich machte man den deutschen Helden zum Träger

[1]) a. a. O. 48.
[2]) Grundtvig, Einleitung zu DgF. 13.

von Abenteuern, die mit seinem sonstigen Charakter nichts gemein haben. Seine Aufnahme unter die Schar der Dietrichleute läßt sich ohne Schwierigkeit verfolgen: der Verfasser fand Rüedeger als Zwölfkämpfer in einem Rg.-Gedicht vor und warf ihn, wie er dort erschien, zusammen mit der Gestalt, die er aus nordischen Liedern kannte. So bekam er auf gute Art ein Schildzeichen und eine Charakterisierung für ihn.

Besonderes Interesse verdient das Auftreten von Falquor Spillemandt, der nicht aus der Saga in die Ballade gekommen sein kann. Wohl ist er dort nicht fremd: in dem Abschnitt von Kriemhilds Rache (Kap. 374) erscheint er als „fraendi" der Niblunge. Doch er geht nicht mit nach Bertangaland, wird auch nie zu Thidreks Mannen gerechnet, vielmehr fällt er Kap. 389 beim letzten Kampf der Niblunge von Thidreks Hand. Auch von seinem Zeichen („en fedel og en bue") weiß die Saga nichts, da er ja nicht an dem Gastmahl und dem folgenden Bertangenzug teilnimmt. Sein Beiname „Spillemann" aber findet sich überall in den deutschen Gedichten. Wir sind somit berechtigt, auch für Falquor deutsche Herkunft anzunehmen. Nachdem schon in der Saga die Burgunden auf Dietrichs Seite gestellt worden waren, machte es keine Schwierigkeiten, auch Volker, der zu ihnen gehörte, in das Berner Lager übertreten zu lassen.

Keiner der bis jetzt aufgeführten Namen aber könnte uns so unzweifelhaft von der direkten Einwirkung einer deutschen Quelle überzeugen wie der von Alsing, der auf den Mönch Ilsan weist.

Um zu entscheiden, ob Ilsan schon einer nd. Vorstufe von Rg. und Saga angehörte, oder ob er eine Erfindung des Rg.-Dichters ist, sei auf eine wichtige Frage zuvor eingegangen: ob die Zwölfkampfdichtung in Verbindung mit dem Rg. nach dem Norden kam; denn das Bild des groben Mönchs gehört so fest zusammen mit den Rosenkränzen, die er seinen Brüdern zum üblen Gruß mitbringt, daß er nicht wohl vom Rg.-Motiv getrennt zu denken ist. Boer tritt für einen solch frühen Zusammenschluß der beiden Motive ein, und Brestowsky, der im Anschluß an

ihn die Grundtvig'sche Theorie von einem direkten Zurückgehen der Folkeviser auf nd. Lieder wieder aufnahm, kam zum selben Resultat. Sehen wir uns ihre Gründe an.

Boer stützt sich beim Aufstellen seiner nd. Quelle und beim Festlegen der ältesten Form des Rg. wesentlich auf den Ausdruck „rossenslund", der in dE und einigen schwedischen Redaktionen als Bezeichnung für den Kampfplatz steht. Hier hätten nicht nur die späten zersungenen Fassungen zitiert werden dürfen. Außerdem gehört die Formel „han rider i rosenslund" zu den allerhäufigsten in den dänischen Tanzliedern; man lese nur einmal ein paar der Grundtvig'schen Balladen! Das gleiche muß gelten von der Benennung Hagens in DgF. 8, 18: „han var en rosenblomme". Es ist also nicht angängig, daraus irgend einen Zusammenhang mit dem Rg. herzuleiten.

Einen weiteren Grund hat Brestowsky gefunden in der sinnlosen Äußerung Hvetings in DgF. 8, 18: „Bliver jeg hiemme i Brattingsborg, da mister jeg fodt og hand." Die Fuß- und Handforderung finden wir nun auch im Laurin, in Rg. D bei dem Fergenabenteuer, als Dietrich mit seiner Schar über den Rhein gelangen will, und in der Ths. Kap. 85, der Erzählung von Vidgas erster Ausfahrt. Brestowsky schreibt das Eindringen dieses Zugs in verschiedene Denkmäler (Laurin, Rg. D, Saga, DgF. 8) einer gemeinsamen Quelle zu, die das Motiv in ähnlicher Verbindung wie der Laurin gehabt haben müsse, wo ja die Geschichte mit dem Rosengarten am reinsten erhalten ist. Ich möchte das aber sehr bezweifeln. Vor allem finde ich die Gründe von Holz[1]), der, gestützt auf geschichtliche Urkunden, das Abenteuer mit dem Fergen Norprecht für eine persönliche Zutat des Rg.-Dichters D hält, keineswegs stichhaltig widerlegt. Die Fuß- und Handforderung ist ganz gut als Entlehnung aus dem Laurin denkbar. Im übrigen begegnet man im Mhd. dieser Zinsforderung bei Riesen und Räubern sehr häufig;[2]) der Kompilator der Saga braucht beim Räuberabenteuer in

[1]) Rg. ed. Holz, XCV ff.
[2]) Vgl. Schneider: Wolfdietrich 191, 209.

Vidgas Ausfahrt diesen Zug nicht notwendig einer Rg.-Quelle entnommen zu haben.

Es bleibt noch die oben angeführte Stelle in DgF. 8, für die ich freilich auch keine direkte Quelle zu finden vermag. Vielleicht spielt dabei eine Erinnerung an die Szene von Vidgas Ausfahrt mit: auch dort bestimmen die Räuber bei der voreiligen Verteilung von Vidgas Ausrüstung sein Roß als Beute, daneben dann Fuß und Hand. Hvitting hat sein Pferd verloren. Gerne sei zugegeben, daß die Analogie nicht zwingend ist. Jedenfalls aber genügen ein paar Worte aus einem mangelhaft überlieferten Gedicht wie DgF. 8 nicht, um schwerwiegende Folgerungen daraus zu ziehen.

Nach allem müssen wir zu dem Schluß kommen: die nd. Zwölfkampfdichtung, die nach dem Norden kam und dem Sagaschreiber die Grundlage für den Bertangenzug gab, wußte noch nichts von einem Rosengarten. Wäre es auch denkbar, daß dann die Saga nicht die geringste Spur davon bewahrt hätte? Und wiederum: hätte sie sich eine solch herrliche Figur wie Ilsan entgehen lassen? Die Aufnahme von Heimes Moniage zeigt zur Genüge, wie sehr der Kompilator für den streitbaren Mönch zu haben war. Aus allem ergibt sich die Folgerung, daß der Verfasser der großen Didriksvise eine oberdeutsche Form des Rg. benützte — und zwar D oder zum mindesten eine diesem nahestehende Fassung; denn dort finden wir alle in Betracht kommenden Namen, vor allem Rüedeger, der dabei den Ausschlag gibt.

Endlich gibt noch der Name Espenn, der von G r u n d t-v i g unbedingt überzeugend mit Asprian gleichgesetzt wird, einen Hinweis auf die Benutzung des Rg. Nur verlor der Ungefüge seine riesische Natur und wurde zum nichtssagenden „kongenssøn“ herabgedrückt.

Es beschäftigen uns noch zwei Namen, die durch die Kämpferliste von „Ermenrikes Dot“ auf direkte Einwirkung nd. Liedtradition zu weisen scheinen. In dem jungen verworrenen Zwölfkampflied ist die Zusammensetzung:

1. Dirik.	7. Lummert uth dem garten.
2. Hillebrandt.	8. Hardenacke.
3. Bloedelink.	9. Wulff fram dirik.
4.	10. . . . .
5. sin broder van der stoere.	11. de rasende . . . . .
6. Hoernink.	12. Isaak.

Die Gleichheit der Namensformen Isaak und Lummert mit den Namen der Kv. fällt ins Auge. Dazu ist zu sagen: Isaak = Isung ist den deutschen Quellen unbekannt. Durch Hauptsˡ) Untersuchung der Wurzeln der Bertangen-Wilzenschlacht und Brestowskys Ergänzungen dazu²) kann es als ziemlich wahrscheinlich gelten, daß Isung als Held eines niedersächsischen Spielmannsepos von der Barden-Wilzenschlacht in die Saga aufgenommen wurde. Der Sagaschreiber hat ihn dann in Verbindung mit den Zwölfkämpfen gebracht. Diese Rolle behält er auch in der Ballade bei. Die Form Isaak, eine Entstellung von Isung, kommt durchweg nur in DgF. 8 vor. Nr. 7, das als beste Version auch die besterhaltenen Namen bringt, hat meist die Zwischenform Isses, die fär. Variante Isin.

Der Heldenkatalog von E. D. erweist sich noch als viel zerrissener als der von „Didrik og hans kaemper". Daß vor allem Isaak plötzlich in die Reihe der Zwölfkämpfer gestellt wird, läßt späte Willkür eines Redaktors vermuten, der von dem ursprünglichen Zusammenhang keine Ahnung mehr hatte. Nur der Name war bekannt. Der rege Verkehr, den wir zwischen dem Norden und Niederdeutschland im 12./13. Jahrh. voraussetzen können, gab auch den nd. Dichtern Gelegenheit, einmal einen in den Kv. bekannten Namen herauszugreifen; überdies lag die alttestamentliche Umformung bei diesem Namen sehr nahe, sie kann ebenso gut in beiden Ländern unabhängig voneinander vorgenommen worden sein. De Boors Theorie über die Herkunft von E. D. aus der dänischen Ballade geht entschieden zu weit³).

¹) a. a. O. 28 ff.
²) a. a. O. 28 ff.
³) Festschrift für Siebs. 22—38.

Gerade mit Lummert uth dem garten liegt der Fall nicht so einfach. Der Hummerlummer der Ballade erweist sich seiner Rolle nach als identisch mit dem Amlung der Ths. Nichts verrät, daß damit Amelolt von Garten gemeint sein soll, der aus deutschen Epen (Dietrichs Flucht, Alphart) bekannt ist, auch in Rg. A in der Reihe der Kämpfer steht; übrigens gilt Amelolt in den deutschen Zeugnissen als Vater von Alphart und Wolfhart, während Hummerlummer in der dänischen Überlieferung als junger Hitzkopf und Sohn des Jarl Hornboge auftritt.

Nun verrät in E. D. der Beiname „uth dem garten" die Identifizierung des Helden mit jenem Amelolt von Garten. Der Name kann also nicht aus der Ballade stammen. Notwendig muß man eine nd. Form des Namens Amlung, Amelolt, annehmen, die auf das dänische Lied einwirkte und den Amlungr der Ths. als Hummerlummer erscheinen läßt, auf der andern Seite den Lummert uth dem garten in den Heldenkatalog von E. D. einsetzte.

2. Die jüngeren Fassungen.

Verfolgen wir den Weg der Vise weiter, so ergibt sich ein völlig überraschendes Bild, wie es noch bei keiner Dichtungsart sonst beobachtet wurde. Gerade bei Kunstgattungen, die unter dem Namen der „Volkspoesie" gehen, erwartet man den typischen Zersingungsprozeß, der das alte Lied oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt und in so verdorbener Gestalt den späteren Generationen überliefert. Hier aber ließ man sich nicht an dem Lied in seiner ersten Gestalt genügen; der Stoff erweckte so sehr das Interesse des Publikums, daß sich mehrere Bearbeiter fanden, die wiederum direkt zur Vorlage, der Saga, griffen, und durch Verbesserungen die erste Fassung der Ballade berichtigten. Die Manier, nach der schon dA dichtete, bleibt dabei ziemlich gleich: die Heldenliste erfährt Bereicherung durch Einsetzen bekannter Persönlichkeiten aus nordischen Sagenkreisen, wie Olger Danske und Ormen Ungersvend. Sterke Diderik, von dem in DE die Rede ist, möchte ich nicht wie

Grundtvig[1]) und Boer[2]) gleichsetzen mit Dietrich von Kriechen, sondern eher mit Klockhoff[3]) für eine Dublette von König Dietrich halten. Für die Aufnahme von Dietrich von Kriechen in die Kämpferliste liegt kein Grund vor. Nur Rg. D nennt ihn, und auf dem Weg nach Worms tut er sich auf keine Weise vor den andern hervor. Dagegen reitet in DgF. 8 beim Auszug mit „Diderich van Berne, han var en held saa sterk", (A 16), und in Nr. 10 B 2 steht ein „Thiderik udaff Berne" als Muster von Stärke ebenfalls neben dem König. Eine Parallele für ein derartiges Verfahren bietet allem Anschein nach das Lied von Ermenrikes Dot.[4]) So werden wir unbedenklich bei diesem zweiten Dietrich mit einer Verwechslung mit dem Berner rechnen dürfen.

Die Freude an farbiger Ausgestaltung tut sich kund, wenn z. B. in dB 19—20 Vidrik den Streit mit dem Riesen durch eine Schatzforderung einleitet, oder er in den schwedischen Versionen singend in den Wald reitet; auch der freundschaftliche Abschied der beiden Könige erweitert sich zu einem förmlichen Fest mit Tanz auf Brattingsborg (dE, fA, B). Zuweilen bedingte das Auseinanderfallen der Vise in zwei gesonderte Abenteuererzählungen eine Verschiebung. So wird Didrik, wenn nur der Riesenkampf Gegenstand des Interesses ist, am Anfang nicht mehr auf Isung, sondern eben auf den Troll im Birtingswald als ebenbürtigen Gegner hingewiesen; und bei dem Auszug nach Brattingsborg, dem die ganze einleitende Szene fehlt, ging der Name des feindlichen Königs verloren.

Am auffallendsten ist eine Änderung in dB, die für unsere oben ausgesprochene Vermutung von einer Einwirkung des Rg. D eine starke Stütze bietet. Anstatt Herbrand gibt Hillebrand die Auskunft über den Riesen, und Dietrich heißt ihn die Führung übernehmen und das Banner vorantragen. Da Vidrik nachher an seine Stelle treten muß,

[1]) DgF. I, 75.
[2]) a. a. O. 134.
[3]) Arkiv 16.
[4]) Nach den Ausführungen de Boors, a. a. O. 26 ff.

hat der Dichter eigenmächtig Hillebrand eine ablehnende Antwort geben lassen. Das Motiv aber weist unverkennbar auf Rg. D, der offenbar auch jüngeren Bearbeitern der Ballade zur Verfügung stand. Dort zieht der alte Waffenmeister bei der Fahrt nach Worms voran, und es wird ausdrücklich betont, daß er die Fahne trägt.

163. Do hiez der künec uf blasen balde sin herhorn.
darzuo begunde sich rüsten manec helt hochgeborn.
Der sturmvane wart bevolhen meister Hiltebrant,
do vuorte er die herren mit vröuden durch diu lant.

Die Aufnahme dieses Zugs in dB kann nicht nur Zufall sein. Und die Darstellung im Rg. kam der Auffassung entgegen, die man überhaupt von Hildebrand hatte: er ist der nächste Berater und Waffengenosse Dietrichs, und kann ebenso gut wie Herbrand auch bei dieser Gelegenheit als Führer dienen. Die Formel, mit der Didrik den weitgereisten Herbrand in der alten Ballade anredete, und die bei Hildebrand unlogisch wirkt, wurde aber beibehalten (dB 2).

Neben diesem einzelnen Hinweis auf die Wirksamkeit der deutschen Quelle auch bei einer jüngeren Fassung tritt uns eine ganze Reihe von Zügen aus der Saga entgegen, die dA nicht aus der Vorlage übernommen hatte und die daher nur als ein unmittelbares Zurückgehen der jungen Bearbeiter auf die Saga erklärt werden können. So erzählt nur dC die Art, wie Vidrik den Riesen eigentlich besiegt: er haut mit seinem Schwert dem Gegner ein so großes Stück Fleisch aus dem Leib, daß kaum fünf Ochsen es schleppen können. Der gleiche Zug kommt bei der Saga bei Darstellung des Zweikampfs vor, so daß Rg. P, der eine ähnliche Ausgestaltung von Witeges Riesenkampf zeigt, nicht benutzt worden sein muß.

In besonderem Maße scheint dB die Saga zu Rate gezogen zu haben. Genaue Entsprechung zeigt die Stelle, wo der Riese um sein Leben bittet und Lösegeld dafür verspricht.

dB 29. „Du lad det, Viderik Verlandssøn,
du hug mig ikke til døde!
jeg skal vise dig det samme hus,
er takt med guld hin røde."

Saga 196. Risinn maelti: godi herra, drep mik eigi, ek vil leysa mik med sva miklu gulli oc silfri . . . .

Dann fand der Zug Beachtung, daß Vidrik den Riesen ins Erdhaus vorangehen heißt, weil er seine Arglist fürchtet.

dB 36. Det svarede Vidrik Verlandssøn,
og sva svared han for sig:
Du skalt selver først indgaa,
jeg ved ikke din doeresaed!

Kap. 196. Nu hyggr Viðga ef hann ferr i husit, at risinn myndi aptr luka hureina oc leggja yfir steininn, oc veit hann þa at þaðan kemr hann aldrigi um aldr. Nu maelir hann enn við risann, gakk nu i husit oc syn mer þetta fe.

Natürlich interessiert wieder nur die Tatsache, und daß Vidrik eine Ausrede gebraucht, um den Riesen zum Vorgehen zu bewegen; die inneren Erwägungen, passend zum breiten epischen Gang der Saga, würden bei der Ballade nur hemmend wirken.

Am auffallendsten verlassen alle Redaktionen den von dA eingeschlagenen Weg und wenden sich der Saga zu, wenn sie, der richtigen Tradition gemäß, die Schildbeschreibung Sivard in den Mund legen — allerdings erst n a c h seinem Ritt zu den Zelten. Die Gründe für diese Umstellung sind nicht schwer zu finden. In der Ths. schickt der König Sivard zu den Fremden, um Tribut zu fordern; dabei kann er fragen, woher sie sind, wohin sie wollen (Kap. 200); es ergibt sich daraus, daß Sivard die Namen der Besitzer nicht weiß. Auch aus dem folgenden Kap. geht das hervor: „Medr nafni mynde ek ydr heilsa, ef ek vissa ydr nafn", so begrüßt Sigurd bei seinem Eintritt die Fremden. Die Erläuterungen zu den Wappenzeichen gibt der Erzähler. (In der Übersetzung

von Fine Erichsen ist dieser Umstand dadurch kenntlich gemacht, daß die Zwischenbemerkungen in Klammern stehen.) Doch schon der Dichter von A hat es so aufgefaßt, als ob Sivard (in seinem Fall Herbrand) die Erklärungen zu den Wappenzeichen gäbe, und seine Komposition paßt sich folgerichtig dieser Auffassung an: Herbrand, aus dem Berner Lager kommend, weiß natürlich Bescheid über die Heldenschar. Spätere Bearbeiter übernehmen die Anschauung: derjenige Held, der Isaak die Schilde beschreibt, kennt auch die Namen. Aus der Saga kennen sie Sivard als Berichterstatter, der vom König hinuntergeschickt wird und bei seiner Rückkehr meldet: Nu kemr Sigurdr up i hollina a fund Isungs konungs. oc segir honum sitt oerendi oc fra sini ferd a pessa lund. „ec kom til pessa landtiallz ens tigurlega, er ec sagda ydr ifra. oc par hitta ec XIII mann, pa er haelldr letu yfir ser rikmanlega. oc er peirra hofdingi pidrekr konungr af Bern“ . . . Es bedurfte also nur einigen Nachdenkens, wenn man die Kenntnis Sivards über den Gegner als Folge seines Erkundungsritts hinstellte.

Weitaus am treuesten aber gibt die fär. Gestalt die Verhältnisse der Saga wieder. So wird

1. allein hier die Zahl von Isungs Söhnen mit 11 angegeben, entsprechend der Überlieferung; in dem Zusatz „og tolfti er Sjurður snjalli“ erweist sich die zähe Kraft dieser Formel, die wir schon im Dänischen angewandt fanden und die man auch hier als etwas Selbstverständliches gebraucht, obwohl man die durch sie hervorgerufene Anschauung gleich darauf widerlegt und der echten Tradition folgt:

   A 5. tolvti er Sjurður Sigmundarson,
   Fovnisbanin sterki.

2. Ganz am richtigen Platz wird man auf den Eintritt des Riesen in die Handlung vorbereitet. Erst als die Dietrichleute vor dem Bertangenwald angekommen sind, erzählt Herbrand von der drohenden Gefahr und weigert sich, das Banner voranzutragen.

8. Brandur tok við merkisstong,
og fyri við hyggju reið:
ta ið hann kom a Bertinga skov,
ta vendi hann hestin a leið.

9. „Eg riði ikki longur i dag,
og føri min harras merki:
har byr fyri hesum skogvi
tann Aggan risin sterki."

3. Vidga bietet sich selbst an, Herbrands Stelle einzunehmen. Dabei wird dasselbe Prinzip verfolgt, das wir in der norwegisch-dänischen Mutterballade kennen lernten: lange Verwandtschaftszusammenhänge interessieren nicht. Man braucht auch gar nicht diesen vom Sagaschreiber ausgeklügelten Grund, um Vidriks Vorgehen zu erklären. Er ist der Lieblingsheld der Balladen; bei solch waghalsigem Unterfangen kann gar kein anderer in Frage kommen.
4. Der Riese erhält nicht nur den allgemeinen Namen Langben Redsker, sondern wird Agga (in B Aggjivar) genannt: eine Verdrehung von Etgeirr, die unmittelbar auf die Saga weist.
5. Bei der Verlegung des Schauplatzes in Isungs Burg geht man genau nach der Saga vor. Sjurdur sieht die Angekommenen und trägt seine Botschaft zum König. Die Ausbildung dieser Szene bringt eine merkwürdige Umstellung: Isung fragt zwar „Hvat hava teir til vaknaprogv?" (26), doch die Schildaufzählung unterbleibt. Trotzdem weiß Sjurdur, daß es Dietrich und seine Leute sind, die unten halten. Auch hierin darf man wohl eine planvolle Bearbeitung sehen. Die Schildbeschreibung, eng gebunden an den ritterlich interessierten Geist, der in der Saga und der kurz nach ihr entstandenen Ballade die Einfügung des Motivs veranlaßt hat, fand keinen Widerhall mehr auf den Färöern. Man unterließ sie also; doch hatte man von dem ersten Dichter gelernt, daß Sigurd Bescheid weiß über die Heldenschar. Deshalb kann man seinen Bericht kurz in die Worte fassen

25. „Har eru komnir uti vart land
tiðriks kappar tolv."

Endlich greift man bei der Zweikampfepisode direkt auf die Saga zurück. Sjurdur wird ausgeschickt, um Schatzung bei den Fremden zu holen (29). Tidrikur verweigert den Tribut.

33. „Fyrr skulu allir Isans synir
draga svörð af skeið."

Zweifellos deuten auch diese Zeilen eine Erinnerung an die Zweikämpfe der Saga an.

Nun wird das Los geworfen, um zu entscheiden, wer gegen Sjurdur reiten soll; natürlich trifft es Amlung. Ehe es aber so weit kommt, reitet Sjurdur fort, Humlings Roß mit sich führend. Man weiß also, daß Amlung nicht umsonst Skeming borgt, doch für das ritterliche Gastgeschenk Tidriks an Isung hatte man keinen Sinn mehr. Daß die Wegnahme des Pferdes nicht die Folge eines vorläufigen Zweikampfs wie A 62, 63 ihn bietet, sein kann, ergibt sich aus den Worten

37. ta iö hann for af garði burt,
ta hevdi hann hestar tva;

denn die Begegnung findet an einem vom Lager entfernten Platz statt. Man hilft sich mit der formelhaften Bemerkung: „sögur ganga fra". Gleich biegt das Lied auch in die ursprüngliche Tradition ein und erzählt, wie Humblum Sjurdur nachreitet, um sein Pferd wieder zu bekommen. Natürlich gibt das einen Widerspruch zu dem eben Erzählten, wo der Grund zu seinem Treffen mit Sjurdur nur in dem Los lag, das ihn als Vertreter der Dietrichleute gegen die feindliche Partei heraushob. So laufen in diesem Abschnitt deutlich zwei Überlieferungen zusammen: die alte, sagenmäßige, und die junge, liedhafte.

Dank der genauen Kenntnis der Hauptquelle und der reichen Überlieferung gewinnt man ein fesselndes Bild vom Werden der Dietrichballade. Sehr selbständig und zielbewußt ging der erste Dichter vor, der seinem Stoff überlegen gegenübersteht und ihn mit kompositorischem Geschick zu ge-

stalten weiß. Unmittelbare schriftliche Vermittlung der Vorlage darf man wohl nicht bei ihm annehmen, so wenig wie bei den jungen Bearbeitungen. Und doch haben auch diese immer wieder auf die Quelle zurückgegriffen und die Darstellung des Urliedes ergänzt, so daß der ganze Saga-Abschnitt fast lückenlos in der Spiegelung der Ballade erscheint.

Besonders zu beachten ist es aber, daß hier einmal die Kenntnis und die direkte Einwirkung eines ganz bestimmten oberdeutschen Epos sich erweist. Ilsan, wie oben gezeigt wurde, kann nur in Verbindung mit dem Rosengarten-Motiv gedacht werden. Wir haben keine Spuren, die uns auf einen schon im Nd. vollzogenen Zusammenschluß von Zwölfkampf und Rosengartensage leiten. Auch die Namen Volker, Wolfhart, Rüedeger, Asprian liefert uns der oberdeutsche Rg. Für die nd. Liedquelle der Saga aber gelang es bisher noch nicht, eine „alte Kämpferreihe" zu konstruieren. Die verwirrte Liste von „E. D." bezeugt uns ja vor allem Rienolt und Blödelin als zu der Zwölfzahl gehörig, und das Zeugnis wird durch die Listen der „Virginal" gestützt.[1]) Gerade von diesen beiden weiß die Kv. nichts. Als unmittelbar aus nd. Liedtradition stammend darf in der Ballade vom Bertangenzug nur die Namensform Hummerlummer-Lummert uth dem garten angesprochen werden.

Alles fügt sich zu einem glücklich abgerundeten Dichtwerk zusammen, dem, obwohl es sich an einen schon geformten Stoff anlehnt, doch eine gewisse Originalität nicht abzusprechen ist, und dem persönliches künstlerisches Wollen, noch über die Saga hinaus, eine plastische Ausprägung verleiht. Die große Beliebtheit des Liedes manifestiert sich denn auch in den zahlreichen Abschriften und sicherte ihm ein langes und verhältnismäßig reines Weiterleben.

2 Kong Didrik og Løven.

Schon lange ist klargelegt, daß Kap. 416—22 der Ths., die Dietrich in der Rolle des Drachenkämpfers zeigen, einfach eine Episode des Wolfdietrich willkürlich auf den Helden

[1]) S. H. Schneider Heldensage S. 307 ff.

der Saga übertragen[1]). Der Drachenkämpfer Dietrich ist zwar bekannt: in der „Virginal“ werden uns derartige Szenen in geschmackloser Anhäufung vorgeführt. Aber die eigentliche Darstellung des großen Kampfes fehlte, und so mußte der Redaktor der Ths. recht selbständig zu Werke gehen, wenn er Dietrichs Leben durch diese Tat noch ruhmreicher gestalten wollte.

Die Ballade, die den Drachen-Löwenkampf behandelt, weist, wie gewöhnlich, große Entstellung auf; doch als Grundstoff läßt sich unschwer die Erzählung der Ths. und des Wd. erkennen. Unsere Aufgabe muß wieder sein, die Arbeit des Dichters herauszustellen. Wie faßt er den gegebenen Stoff an? Schöpft er nur aus der Saga, oder läßt die Ballade noch auf andere Einflüsse, etwa den eines Wd.-Gedichts, schließen?

Grundtvig teilt DgF. I, 132 sieben Redaktionen mit. Davon ist F ganz verdorben, und unvollständig, G hat als Komposition Vedels keinen eigenen Wert, B und C zeigen durch die merkwürdige Brautgeschichte (vgl. unten) eine nicht zur Sache gehörige Zutat. So bleiben für die direkte Vergleichung A, D, E, die in ihrem Bericht ziemlich übereinstimmen und wohl die Grundform des Liedes darstellen.

Als charakteristisch für die Manier der Ballade fällt zuerst die Wahl des Themas auf. Die Saga erzählt von Thidreks Freude an der Jagd, von Hertnids Tod und den Räubern, auf die es der König eigentlich abgesehen hat. In den Rahmen dieses Zusammenhangs spannt sie das Abenteuer vom Drachenkampf. Der Dichter der Ballade greift nur nach der einzig dramatischen Szene in dem Komplex: Dietrichs Drachenkampf. Mit seiner Stoffwahl verfolgt er andere Tendenzen als der Verfasser der großen Dietrichvise; während dieser den Hauptwert auf Aneinanderreihung kriegerischer Heldentaten legt und der Person des Berners keine sonderliche Beachtung schenkt, kommt es ihm gerade auf den großen König an, der durch die dichterische Be-

[1]) Storm: Sagnkredsene 189 ff. — Schneider: Wolfdietrich, 244, 399.

andlung seines Drachenkampfs in helles Licht gerückt werden soll. Darauf arbeitet das ganze Lied hin.

Statt eine lange Einleitung wie die Saga zu machen, führt die Vise gleich mitten in die Handlung.

A 1. Det var herr koning Dirik,
han skule til Berned ride,
der saa han den løve og den lyndorm
saa ynkel monne de stride.

Das Eingreifen Dietrichs wurde um einen lebendigen Zug bereichert: Schlicht erzählt die Saga: Nu komr þiðrekr konungi i hug at hann berr leon a sinum vapnum, oc firir þa sok vil hann veita leoninum — übereinstimmend mit Wolfdietrich D VIII. Im Lied bittet der Löwe ausdrücklich um Dietrichs Hilfe mit der Begründung, er stehe in seinem Schild. Die balladenhafte Ausschmückung durch die Redebegabtheit des Tieres paßt sich ganz der Ausgestaltung des Themas an, wo der Löwe im folgenden eine viel aktivere Rolle spielt als in der Vorlage.

Eine nähere Schilderung des Kampfes unterbleibt, ebenso das Gebet Dietrichs, nachdem er sein Schwert verloren hat, und die großartige Geste, mit der er einen Baum ausreißt. Beides verleiht dem Sagabericht einige Bewegung und ist eigenwillige Einfügung des Redaktors, treibt aber die Handlung nicht vorwärts. Wesentlich ist nur das Zerbrechen des Schwertes, das denn auch mit ein paar typisierenden Strichen erzählt wird.

5. Det var herr koning Dirik,
og han hug i-saa fast.
skam da faa hans onde sverd,
og det i hyelten brast.

Von Eckesachs, das Dietrich zuhaus gelassen hat, ist dabei nicht die Rede. Man weiß ja auch gar nicht, warum der König auf einmal ohne sein berühmtes Siegschwert auszieht. Der Sagaschreiber brauchte nur eine Erklärung für das Zerbrechen des Schwertes, das natürlich nicht Eckesachs sein durfte. Doch der Ballade, die nur das einzelne Geschehnis behandelt, genügt die Tatsache.

Sehr stark wird im folgenden die Darstellung der Saga umgebaut, die in genauer Übereinstimmung mit dem Wd. erzählt (Kap. 418): drekkin varð sva reiðr, at hann tekr leonit i sinn munn. oc nu tokkviz hann með sin hala um miðian þiðrek konung . . . Die Ballade entfernt sich von dieser Anschauung und berichtet: das Ungetüm schleppt den Recken in seine Höhle, indem es ihn „under syn tunge" nimmt und sein Pferd im Schwanz mitträgt. Der Mann im Maul des Drachen war durch die Saga schon früher vermittelt worden: Dietrichs erster Kampf mit dem Drachen, der Sintram geraubt hatte (Kap.105), war durch die ausführliche Schilderung wohl dazu geeignet, sich dem Gedächtnis einzuprägen. Der fliegende Drache, aus dessen Maul der Ritter heraushängt — dieses bewegte Bild konnte das Lied gut gebrauchen.

Am auffallendsten ist, daß der Löwe nicht mehr, wie in der Vorlage, in die Drachenhöhle geschleppt wird. (Doch soll erst nach dem Durchsprechen der ganzen Ballade darauf eingegangen werden.) — Statt des Löwen wirft der Wurm seinen Jungen das Pferd vor. Der trockene Bericht der Saga erfährt dabei eine Bewegung durch die Reden des Lindwurms. Man wußte, daß er sich zum Schlafen niederlegt; da konnte man herrlich die Formel „meg løster at sove gange" (7, 8) anbringen und den Alten seinen Jungen versprechen lassen, ihnen nachher den Mann vorzuwerfen.

Der weitere Gang der Handlung zeigt wieder teils starke Konzentrierung, teils lebhafte Ausschmückung. Dietrich findet ein gutes Schwert in der Höhle, „man kalder det Adelring". Hier hat der Dichter, dem Balladengebrauch folgend, der es liebt, den Waffen besondere Namen beizulegen, zu einem in der Viserdichtung mehrfach belegten Schwertnamen gegriffen: in DgF. 3 gehört es Sivard, der nur mit diesem Schwert erschlagen werden kann; als erregendes Moment wirkt es in DgF. 13, wo „Fru Guner" es in Verwahrung hat und Raadengaard nach ihm verlangt; endlich finden wir es in den Händen von Gralver, dem Drachentöter (DgF. 28). Wir dürfen daraus schließen: Adelring ist der Typ eines besonders siegkräftigen Schwertes,

wie es zu den Requisiten der Heldensage und der Viserdichtung gehört. Einen solch allgemeinen Namen mußte der Dichter hier anwenden, weil die Saga keine Bezeichnung für Hertnids Schwert angibt. Die durch den Wd., nach dessen Vorbild sich der Sagaschreiber sonst ängstlich richtet, belegte Klinge Rose scheint im Norden nicht bekannt geworden zu sein.

Die Waffen, die in der Saga Dietrich nach dem Kampf findet, und die der Kompilator nach seiner Art episch beschreibt, werden gleich zusammengefaßt in die typischen „og to beslagen knive". Dirik weiß, wer der Eigentümer der Waffen war; man läßt ihn das fast mit den Worten Vorlage sagen.

10. „Gud nade din syel, Koning Syfred,
her har du ladet det live."

Kap. 419. Guð hialpi þeim manni, er þessi vopn hefir att. oc þat þikki mer vaenst, at þessi vopn hafi borit Hertnið . . . .

Wirksam ist alles, was mit den Waffen zusammenhängt, vor der Erschlagung des Drachen in eins gefaßt, anstatt bruchstückhaft getrennt wie in der Quelle. Der schon mit dem Sprechen des Löwen angeschlagene balladenhafte Ton kommt wieder zum Klingen bei der Unterhaltung Didriks mit den Lindwürmern. Damit geht der Dichter die Wege der späteren populären Dichtung, in der das Sprechen der Tiere obligatorisch wird[1]). Wirkungsvoll steht daneben das aus der Saga entnommene anschauliche Bild, wie der Berner mit dem Schwert Funken aus dem Felsen haut.

Ohne Kampf erschlägt Dietrich den Drachen. Schon die Saga hat den endlos währenden und variierten Ungeheuerkampf, ein typisches Stilmittel der deutschen Spielmannsepik und vom Wd.-Dichter wacker ausgebaut, in sachlichem, gedrängtem Stil mit ein paar Worten erledigt. Sie weiß aber noch die Begründung des Wd. dafür, daß ihr Held auch die Drachenbrut erschlägt: wenn sie am

[1]) Vgl. die fär. Ballade „Ragnarstattur" (Hammershaimb Nr. 4), „Lindarormen" (Liestol-Moe Nr. 48). In der deutschen Spielmannsdichtung kennt man den sprechenden Drachen nicht.

Leben blieben, würden sie nicht besser als der Alte. Natürlich hat die Ballade keinen Platz für solche Erwägungen; in denkbarer Kürze macht sie die Szene ab.

16. Saa vof han den lyndorm,
og saa hans XI unger . . .

Damit hat in der Saga das Drachenabenteuer sein Ende gefunden. Die Folkevise aber nimmt den Faden wieder auf, den sie am Anfang angeknüpft hat: Dietrich kann sich nicht aus dem Berg befreien und flucht dem Löwen, der ihn in diese Situation gebracht hat. Da gräbt ihn das Tier, das ja mit dem Leben davonkam, aus der Drachenhöhle heraus und folgt ihm sein Leben lang dankbar nach.

In dieser starken, durchgehenden Abweichung liegt zweifellos die eigene Ausgestaltung des Balladendichters vor, dem an dieser Stelle die Möglichkeit geboten war, in entscheidender Weise selbständig schaffend einzugreifen. Der Sagakompilator hatte vermutlich direkt eine Fassung des Wd. benutzt[1]) und den Helden des mhd. Buchepos durch Dietrich ersetzt. Dem Verfasser der Ballade aber, der Dietrich recht plastisch herausheben will, genügte diese Darstellung nicht mehr. Wozu war das dramatische Thema vom Drachen-Löwenkampf angeschlagen, wenn Dietrichs Hilfe doch keinen Wert hatte und der Löwe jämmerlich umkam? Im Wd. und in der Saga ist die Schlußpointe des Abenteuers, daß der Held ins Land des toten Königs reitet und seine Witwe heiratet. Dies fällt beim Lied weg, wo der Kampf Selbstzweck ist. Da war es denn viel wirkungsvoller, eine andre Wendung in das Abenteuer hereinzubringen durch die Geschichte vom dankbaren Löwen, die auf eine gute Strecke parallel läuft mit dem Wd.-Saga-Kampf, und die dem Verfasser irgendwie zugänglich gewesen sein muß. Leicht ließ sich dabei der vorgeschriebene notwendige Zug dem neuen Muster anpassen: daß der Drache noch ein Tier mit in die Höhle trägt, seine Jungen damit befriedigt, und Dietrich so Zeit hat, sich umzusehen und die Waffen zu finden. Was lag näher, als an das andere Tier zu denken, das Dietrich

[1]) Schneider, Wolfdietrich 237.

bei sich hatte, das Pferd? Sein Verlust ist in der Saga nicht besonders betont, doch läßt der Umstand, daß Dietrich nachher das Roß des toten Hertnid einfängt, darauf schließen, daß sein eigenes auch umkam.

Auf der Suche nach Zeugnissen, die das Thema vom dankbaren Löwen behandeln, treffen wir zuerst auf den Wd., der in den Fassungen B und D eine Dublette des Wurmkampfs mitteilt. Doch als Quelle für unsere Ballade wird man dies Abenteuer nicht in Anspruch nehmen dürfen. Vor allem ist hier von einem Serpant die Rede, unter dem der Wd.-Dichter auch offenbar etwas anderes versteht als einen „Wurm". In dem vorausgehenden Drachenkampf ist durchweg dies allgemeine Wort angewandt. Dann folgt der Löwe dem Helden zwar eine Zeitlang; aber bald stirbt er für seinen Herrn im Streit mit den Bürgern von Garten. Man könnte also nicht sagen „alle dage, han lefde, den love hun tynte ham'. Der Redaktor der Ths. hatte aber gerade die Erzählung von dem für den Löwen ungünstigen Wurmkampf in sein Werk gebracht, ohne von dem Kampf mit dem Serpant Notiz zu nehmen.

Eher denken wir an den in der mittelalterlichen Literatur am besten bekannten Streit zwischen Löwe und Drache in Hartmanns Iwein. Der Iwein wird ja auch als Quelle der Stelle im Wd. angesehen[1]). Einer Einwirkung von dieser Seite steht nicht nur die sehr kurze Behandlung bei Hartmann (3861) entgegen, sondern mehr noch die Rolle, die Iwein in der nordischen Überlieferung spielt. Bekannt ist er in der norwegischen Viserdichtung als Iven Erningsson (Liestøl-Moe Nr. 6), einbezogen in den Kreis um die willkürlich zu seinen Brüdern gemachten Helden Kvikkjesprakk und Brand. Die Abenteuer, die ihm dort zugeschrieben werden, stammen z. T. aus dem Nordischen (Fahrt zum Trollheim), und das Ganze schmeckt sehr nach gelehrtem Machwerk[2]). Den Iwein des Hartmann erkennt man schwer in ihm, vor allem deutet nichts auf die Kenntnis des Drachen-Löwenkampfes. So ist es recht unwahrscheinlich,

[1]) Schneider, a. a. O. 263.
[2]) Vgl. die Einleitung des Herausgebers, I, S. 204.

daß Iwein im Zusammenhang mit unserer Ballade steht; wenn die entscheidende Szene im Norden bekannt war, konnte sie schwerlich in der Dichtung um Iwein ganz verschwinden.

Doch neben den Darstellungen die wir als Quelle für das Motiv vom dankbaren Löwen ablehnen mußten, besitzen wir eine ganze Reihe von Zeugnissen, die uns der Wahrheit näher bringen. Sie alle hängen mit der auch in Deutschland bekannten Sage von Heinrich dem Löwen zusammen.

Die deutschen Denkmäler der Heinrichsage sind zu jung, als daß sie hätten direkt auf das dänische Lied einwirken können[1]). Doch über ihren Inhalt ist d a s genau bekannt, daß der Kampf des Ritters mit dem Drachen wirklich dem Löwen nützte, der ihm dann getreulich nachfolgte, bis er auf seinem Grab vor Schmerz starb. Durch S c h n e i d e r wurde unzweifelhaft klargelegt,[2]) daß diese nur der Heinrichsage eigene Form des Drachen-Löwenkampfs mit der Anhänglichkeit des Löwen an seinen Befreier bis zu seinem Tod schon um 1230 im Norden bekannt gewesen sein muß. Das zeigt die geschnitzte Tür von Valþjofstaðr in Island (jetzt in Kopenhagen)[3]).

Dem Gedanken, daß die Tür auf Grund unserer Ballade geschnitzt sein könne, steht hauptsächlich die ausdrückliche Betonung vom Ende des Löwen auf seines Herrn Grab entgegen. Auch kämpft dort der Ritter mit dem Löwen draußen im Wald. Eine Synthese mit der durch Saga-Ballade bekannten Form scheinen die Köpfe von drei jungen Drachen zu sein, die sich auf dem Bild offenbar aus der Höhle hervorrecken. Wollte man daraus den Schluß ziehen, daß der Künstler sich auch der in der Ths. enthaltenen Form des Drachen-Löwenkampfes erinnerte und die jungen Drachen dorther bezog, so müßte man die Tür um rund 25 Jahre später datieren, als man es bisher mit großer Wahrscheinlichkeit tat (1200-1225). So gibt uns die Tür immer noch genug Rätsel auf.

Auf Heinrich den Löwen weist auch die Erzählung, die G r u n d t v i g DgF. I, 131 mitteilt. Der erste Teil sieht wie

[1]) Zuerst bekannt wurde das Gedicht Wyssenheres, 15. Jahrh.
[2]) a. a. O. 244 ff.
[3]) Abgebildet bei Grundtvig IV, 683.

eine Prosaauflösung der Ballade aus. Gemeinsam mit ihr hat sie den Zug, daß Dietrich nach dem Kampf nicht aus der Höhle herauskommen kann vor den erschlagenen Drachen und den Löwen verflucht. Doch das Tier gräbt ihn heraus. — Der zweite Teil zeigt, daß doch wohl eine vom Lied unabhängige Überlieferung mitspielt. Dietrich und der Löwe kommen ans Meer und sehen keinen Ausweg, wie sie hinüberkönnen. Da erscheint ein Mann und bietet sich an, sie übers Wasser zu führen, zuerst Dietrich, dann den Löwen. Doch wenn Dietrich während der Wartezeit einschläft, so soll seine Seele dem Satan gehören. — Drüben angelangt, wartet der König zwei Tage; am dritten fällt er in Schlaf. Als dies der Satan bemerkt, kommt er mit dem Löwen herbei. Doch das treue Tier sieht die Gefahr, in der sein Herr schwebt, und brüllt laut, so daß er erwacht. Wütend wirft der Böse den Löwen herab, der einen Schenkel bricht. Aber Dietrich heilt ihn wieder, und der Löwe folgt ihm „alle sine dage".

In derselben Form hat sich die Löwensage in Deutschland bewahrt[1]). Freilich ist die unheimliche Art der Rückkehr ein jüngerer Zusatz; aber seine Verknüpfung gerade mit der auf Dietrich angewandten Balladenfabel zeigt doch die nahe Verwandtschaft der beiden Stoffe: Drachen-Löwenkampf in der Didriksvise und in der Heinrichsage.

Ein weiteres Zeugnis für die Bekanntschaft des Nordens mit der Geschichte von Heinrich dem Löwen ist die Ballade „Hendrik af Brunsvik" (DgF. 114). Grundtvig hat recht, wenn er dem aus hss. des 16. und 17. Jahrh.'s bekannten Gedicht ein wesentlich höheres Alter zuschreibt und sagt, es enthalte die Heinrichsage in der verhältnismäßig reinsten Form:[2]) Fahrt des Herzogs ins Heilige Land, seine lange Gefangenschaft dort und seine wunderbare Rückkunft gerade an dem Tage, als seine Gattin, die ihn tot glaubt, ihre Hand einem andern reichen will. Dagegen fehlen alle die seltsamen Reiseabenteuer, die den deutschen Denkmälern von Heinrich dem Löwen eignen und ihn dort überhaupt nicht nach Palästina kommen lassen: Klebermeer,

[1]) Brüder Grimm: Deutsche Sagen, ed. Schneider, Nr. 526.
[2]) Einleitung zu der Vise, DgF. II, 608 ff.

Magnetberg, Greifenerlebnis, Begegnung mit den Schnabelmenschen und dem wilden Heer.

Ob man diese Züge freilich auf die Ernstsage zurückführen darf, wie Grundtvig es tut, kann nicht entschieden werden[1]). Die Abenteuer sind zwar genau übereinstimmend mit denen im „Herzog Ernst", doch handelt es sich bei diesem orientalischen Teil offenbar um die literarische Ausprägung eines im 13.—15. Jahrh. wichtigen Erzählungstypus: der Palästinareise. Jedenfalls läßt sich im Norden die Vorliebe für diese Reiseabenteuer nirgends nachweisen. So liegt der Gedanke nahe, daß durch mündliche Überlieferung die Grundzüge der Heinrichsage (zu deren frühester Gestalt schon der Drachen-Löwenkampf gehört haben muß), nach Dänemark-Norwegen gebracht wurden und dort volksliedhafte Behandlung erfuhren. Die Runeninschrift auf der Tür von Valþjofstaðr, die von einem „mächtigen König" zu sagen weiß, läßt freilich die Frage offen, ob man die Schnitzerei direkt auf Heinrich den Löwen beziehen darf. Es ist auch denkbar, daß die Sage zuerst von einem andern Helden erzählt und erst später auf den Braunschweiger übertragen wurde.

Nach alledem läßt sich sagen: im Mittelpunkt der schon sehr früh (13. Jahrh.) in den skandinavischen Norden gedrungenen Sage von dem Löwenritter stand der für den Löwen glücklich endende Drachen-Löwenkampf. Die Ähnlichkeit mit demselben Motiv in der Ths. gab Anlaß für den Balladendichter, in „Didrik og løven" die beiden Kämpfe zu verquicken. Aus der Saga nahm er die Verschleppung des Helden in die Drachenhöhle und die Tötung des Ungetüms nebst den Jungen dort, mit einem in dem Loch vorgefundenen Schwert. Als besonders wirkungsvoll übertrug er die Erzählung vom dankbaren Löwen auf Dietrich. Ebenso war die Sage vom Löwenritter die Quelle für die obenerwähnte Prosaerzählung von Dietrichs Beförderung übers Meer mit Hilfe des Satans. Aber diese Geschichte scheint auch eine Mischform darzustellen: der Löwenritter-

[1]) Z. B. glaubt Bartsch (Herzog Ernst, S. CXXV) an eine Einwirkung der Heinrich- auf die Ernstsage.

sage eigen ist der Drachenkampf im Wald; die dänische Prosa hat also wohl im Anfang auch die Löwenballade beigezogen.

Dem Dichter zugeschrieben werden muß auch die durchgehende Ersetzung von Hertnid durch Syfred. Nun wurde Hertnid in die Saga willkürlich eingesetzt für den Ortnit der Wolfdietrichsage, und den Folkevisern ist er ganz unbekannt. Die typische Manier, sich einfach einen andern beliebten Helden zu holen und den durch die Vorlage gegebenen zu verdrängen, brauchte an sich also nicht weiter beachtet zu werden. Wenn es nur nicht gerade Syfred wäre, von dem wir alles andere eher wissen als daß er in der Drachenhöhle starb!

Die Anwendung des Namens allein kann uns kein Licht bringen; wir müssen die Frage im Zusammenhang mit einem andern Motiv untersuchen, das zwar nur unvollständig in B und noch flüchtiger in C auftaucht, und deshalb nicht als Neuformung des ersten Dichters angesprochen werden darf, aber aus derselben Quelle wie der Name Syfred geflossen zu sein scheint: der Anspielung auf Dietrichs Braut, die im Berge sitzt, und mit deren Auslieferung der Drache sein Leben erkaufen will, Doch alles verklingt wieder, steht losgelöst in der Dietrichgeschichte und verrät nur eine mehr als vage Erinnerung an eine Fabel des angedeuteten Inhalts. Grundtvig denkt an die Einwirkung eines deutschen Gedichts, das Siegfrieds Drachenkampf in der Form etwa des Seyfridslieds behandelte.

Vom Alter des uns aus dem 16. Jahrh. überkommenen Lieds weiß man eigentlich nichts Genaues; daß man ihm eine wesentlich längere Geschichte zubilligen muß, wurde schon von Golther vermutet[1]), und Schneiders Ermittlungen, die mit dem Seyfridslied übereinstimmende Züge im Rg. A und im großen Wd. zeigen[2]), bestätigen dies. Fragen wir, was H. S. und die Ballade gemeinsam haben, so ist die Ausbeute allerdings nur gering. Die Ähnlichkeit beschränkt

[1]) Ausgabe des H. S. XXI.

[2]) a. a. O. 211. — Über die Zeugnisse für den H. S. vgl. Schneider, Germ. Heldensage 117 ff.

sich auf die Jungfrau in der Gewalt des Drachens (von einer Erlösung erzählt ja die dänische Vise nichts), auf das Schlüsselmotiv — das aber verschoben erscheint: statt des Riesen Kuperan hat der Drache die Schlüssel in Verwahrung — und auf den Namen Syfred. Immerhin muß man bei der Betrachtung der gemeinsamen Züge zugeben: das einzige Zeugnis, das sie geschlossen aufweist, ist die Kriemhild-Siegfriedssage in der Gestalt des H. S.

Was aber immer wieder starke Bedenken gegen die Einwirkung eines derartigen deutschen Gedichts erweckte, ist der für Siegfried unglücklich endende Drachenkampf, der ja aller Tradition ins Gesicht zu schlagen scheint. Um ein Urteil darüber zu gewinnen, muß man sich zunächst ein Bild von der Rolle Siegfrieds in den dänischen Balladen machen. Als hervorstechender Zug fällt da auf, daß sich nirgends eine Erinnerung an seinen Drachenkampf findet, die beherrschende Tat in der Sage seiner Jugend[1]). Die paar Kv., die wir über ihn haben (DgF. 2 und 3), verraten nur eine ganz verworrene Kenntnis seiner Jugendgeschichte. Und doch lebt seine Gestalt als Drachentöter weit verbreitet in den ältesten Vorstellungen des Nordens, bezeugt durch bildliche Darstellungen der frühen christlichen Zeit: Schnitzereien an norwegischen Kirchen, Runensteine, Webereien im Königsgehöft zu Drontheim[2]). Überall dieselbe zentrale Szene: Sigurd stößt sein Schwert ins Herz des Drachens. Gewiß ließ man also den Drachenkampf niemals anders als glücklich ausgehen.

Bei diesen zwiespältigen und unsicheren Zeugnissen möchte ich an das Sicherste anknüpfen, das uns auf einigermaßen festem Grund ein Weiterbauen erlaubt: an den Namen Syfred. Überall sonst in den nordischen Gedichten hat sich die Form Sivard (Ths. Sigurdr) eingebürgert; allein DgF. 5, das ja, nach Heuslers Ermittlungen, auf verlorene deutsche Quellen zurückgeht, nennt den Helden

---

[1]) Im fär. Regin smiður ist der Drachenkampf aus der Völs. s. eingedrungen.

[2]) Olrik: Nordisches Geistesleben, übersetzt von W. Ranisch, 111 ff.

mit seinem traditionellen Namen „Koning Segfred“ (B 20). Ich meine, daraus geht klar hervor, daß es sich auch bei der Löwenballade um direkten deutschen Einfluß handelt. Die ganz verblaßte Erinnerung, die der Dichter allem nach an irgendein deutsches Lied hatte, die große Unsicherheit der Folkeviser über Siegfrieds Jugendgeschichte, namentlich die völlige Unkenntnis vom Drachenkampf lassen es nicht mehr absurd erscheinen, daß man Syfred einfach an die Stelle des getöteten Hertnit setzte. Und nicht nur dieses einzige Zeugnis von der Kenntnis eines Kong Syfred haben uns die dänischen Balladen überliefert; noch ein paar verstreute Andeutungen begegnen uns. So weiß die Vise von Svend Vonved zu berichten

Saa faar han sig op at land,
saa feste han sig en jomfru skønn,
hindis fader han heder kong Siedver,
han blev vejet af orum saa led.

Diese junge Anschiebung berechtigt uns aber nicht dazu, die in der Löwenballade erwähnte festemoe auch als Tochter des erschlagenen Syfred anzusehen. Ein Gegenstück zu der Angabe in „Svend Vonved“ bildet eine Notiz in der dänischen Redaktion A von „Ormen ungersvend“ (DgF. 11).

10. „Koning Sefred hede min fader,
han monne i biergit falle.“

Hier ist also S. zum Vater eines jungen Helden gemacht. Nun wissen die andern Redaktionen nichts von einem Namen für Orms Vater. Das norwegische Lied, auf dem das dänische aufbaut, nennt den toten Vater Fjotmår (Liestol-Moe Nr. 47, Str. 9); beidemal haben wir es also mit eigenmächtiger Ersetzung von Angantyr zu tun, um den sich die betreffende Szene im Herwörlied dreht. Aus dem Einsetzen von „Syfred“ in die beiden Lieder DgF. 11 und 13 läßt sich nur schließen, daß der Name eben den Folkevisern geläufig war und er beliebig benutzt werden konnte, um eine Lücke auszufüllen. Dasselbe sagt es uns, wenn in Vedels Redaktion von „Didrik i Birtingsland“ ein „Koning herr Sigfred“ den Heldenkatalog

bereichert. und wenn in DgF. 16.AB (Genselin) ein Siedfer bezw. Segfoed unter den Hochzeitsgästen genannt wird. Er steht immer n e b e n Sivard.

Die Doppelheit von Sivard-Syfred läßt sich daraus erklären, daß e i n e Namensform aus der nordischen Überlieferung (Saga), die andere aus der deutschen (altes H. S.-Lied) oder indirekt aus der von ihm beeinflußten Ballade stammt und man die Identität der beiden Personen vergessen hatte.

Zum Schluß unserer Betrachtungen können wir folgende Entwicklung als wahrscheinlich annehmen: dem Dichter, der zuerst die liedhafte Behandlung von Dietrichs Drachenkampf unternahm, war ein nd. Lied von Siegfrieds Drachenkampf um die entführte Kriemhild bekannt. Die starke Tradition aber, die in Siegfried den Drachenkämpfer kennt, muß ihm fremd gewesen sein. Er sah nur die Ähnlichkeit: Kampf mit dem Drachen — ein in der Höhle gefundenes S chwert — und konnte den toten Hertnit mit dem offenbar bekannteren Namen Syfred, der schon durch die äußere Form auf nd. Herkunft weist, vertauschen; auch die Anklänge in den andern Visern erzählen zum mindesten von der großen Beliebtheit, die ein Held dieses Namens zur Folkeviserzeit im Norden genoß.

Die nicht durchgehend bezeugte Brautgeschichte, die so verloren mitten in der Handlung steht, läßt nicht auf den Urdichter als Einschieber schließen; denn er zeigt sich sonst als geschickter Meister seines Stoffes, dem eine blinde Einfügung nicht zuzutrauen ist. Vielmehr suchte ein späterer Bearbeiter, dem die Siegfried-Kriemhildgeschichte ebenfalls zugänglich war, durch das beliebte festemøe-Motiv noch eine originelle Schattierung hereinzubringen. Sehr zu erwägen ist hier auch ein Zurückgehen auf die Quelle des ganzen Abenteures: den Wolfdietrich. Die Anwesenheit von Ortnits Witwe beim Kampf mag den Anstoß dazu gegeben haben, daß man überhaupt auf das Motiv kam, das natürlich in der Gestalt des H. S. viel mehr wirkte als im Wd. Aber der Bearbeiter wußte das gewählte Motiv nicht zu meistern.

Die Art der in der Löwenballade geleisteten dichterischen Arbeit erinnert stark an die große Dietrichvise: ein besonders markanter Abschnitt der Ths. wird als Grundlage herausgegriffen und der vorgezeichnete Verlauf in den Hauptlinien beibehalten. In kleinen Zügen, wo die Saga sich eng an den Wd. hält, strebt die Ballade mit wenig treffenden Strichen eine Verlebendigung an, während alle überflüssige epische Breite beiseite gelassen wird. Demselben Drang nach Bewegung entspringt die eigenwillige Wendung vom gegebenen Ausgangspunkt der Episode zu der Geschichte vom dankbaren Löwen, so daß die Ballade als eine harmonisch zusammengefügte Einheit vor uns ersteht.

---

3. Kong Didrik i Birtingsland.

Wesentlich größere Schwierigkeiten als bei den bis jetzt untersuchten Balladen liegen vor bei dem Lied Nr. 8 der Grundtvigschen Reihe. Für eine Beurteilung sind wir angewiesen auf eine einzige Redaktion (die Fassung Vedels kommt ja nicht in Betracht), die die Spuren starken Zersingens trägt und die offenbar nie eine einheitliche Komposition hatte. Dennoch scheint es nicht aussichtslos, daß wir die Quellenverhältnisse einigermaßen klarlegen können, indem wir uns eingehend mit der Frage nach Methode und Absicht des Dichters beschäftigen, denn die Grundlinien der behandelten Fabel lassen sich auch hier deutlich erkennen.

Lassen wir einmal die vorliegende Ordnung der Strophen beiseite und fragen wir nur nach dem Kern, nach dem Helden der Ballade! Da kann man denn die gröbsten Umrisse mit wenigen Worten festlegen: das treibende Element ist Hvetting Heffredsson, der aus persönlicher Feindschaft Dietrich gegen Isac kongen hetzt. Zu Dritt dringen sie bei Isac ein, der trotz der zaubrischen Hilfe seiner Mutter mit all seinen Mannen den Tod findet. Diese Grundlage führt uns zunächst zur Ths., die in einem eigenen Abschnitt von Isungs Tod berichtet (Kap. 349—55). König Hertnit von Wilzenland will den Tod seines Oheims Osantrix rächen, an dem Attila,

Thidrek und Isung schuldig sind. Er fällt ins Bertangenland ein. Isung läßt Thetleif und Fasolt zur Hilfe entbieten und zieht ihm entgegen. In der großen Schlacht, die zwischen beiden entbrennt, erhält Hertnit wesentliche Hilfe durch sein zauberkundiges Weib Ostacia, so daß Isung mit allen seinen Kämpfern den Tod findet.

Diese Erzählung bietet alle Elemente, aus denen der zweite, maßgebende Teil von „Didrik i Birtingsland" zusammengesetzt ist — freilich von Grund auf umgruppiert, da der Standpunkt des Balladendichters gegenüber der Saga tiefgreifende Verschiebungen nötig machte. Aber nicht allein auf bewußte Umgestaltung darf man den neuen Episodenkomplex, der uns im Lied entgegentritt, zurückführen; er bestätigt nur eine Vermutung, auf die uns die liedhafte Behandlung von Sagastoffen schon mehrfach geführt hat: daß nämlich der nordische Dietrichroman in der Hauptsache durch mündliche Verbreitung seinen Weg fand, und die Tanzlieder nicht als peinliche Wiedergabe einer schriftlichen Vorlage, sondern als freie Bearbeitungen des aufgenommenen Stoffes zu denken sind.

Sehr weit ab liegt doch wohl die Vermutung von B u g g e und G r u n d t v i g, die in Hveting Heffredsson, dem Helden unsrer Ballade, Dietrichs Neffen Herburt erkennen wollen. Man bleibe doch einfach bei der Saga, die einen Anknüpfungspunkt an die Hand gibt, und sehe in der Namensform Hveting eine Entstellung von Hertnit! Der Weg dazu ist nicht allzu weit. Herburt, der in der Ths. für Dietrich die Braut werben soll, aber dann selbst Hild entführt, hat keinen Platz in dem hier erzählten Zug gegen Isung. Dagegen tritt der Hertnit der Saga in der schwedischen Dietrichschronik als Herding oder Herdvedh auf, und die „svenska lilla Rimkrönikan" von 1448[1]) macht aus ihm Hernit Hernitsson; ein beachtliches Beispiel dafür, wie die mündliche Überlieferung mit den Eigennamen umgeht. Jedenfalls steht ein Herding und Hernitsson lautlich unserm Hveting Heffredssøn näher als Herburt oder Herthegn. Für

[1]) Stellenweise mitgeteilt DgF. IV, 679.

die Ballade bietet eben den Vergleichspunkt, bei dem einzuhaken ist, Hvetings = Hertnits Feindschaft gegen Isung.

Die Gruppierung der Parteien in der Saga: Hertnit + Ostacia gegen Isung + Thetleif + Fasolt mußte notwendig eine Verschiebung erfahren. Eindruck machte der Umstand, daß zwei starke Helden aufgeboten werden; aber wenig wirksam schien es, sie auf Seiten Isungs zu stellen und mit ihm untergehen zu lassen. Die Darstellung der Saga hat ja nur den Zweck, Fasolt und Thetleifr auf gute Art von der Bühne abtreten zu lassen — ein Grund, der für die nur eine einzelne Episode gestaltende Ballade nicht in Frage kam. Auch Fasolt und Thetleif mußten ausscheiden. Schon bei der Ballade vom Bertangenzug konnten wir die geringe Bedeutung der beiden für die Liederdichtung feststellen. Wenn man einmal zum Dietrichkreis gekommen war, und es galt, zwei hervorragende Helden herauszugreifen, so ergaben sich von selbst der beliebte Vidrik, der nirgends fehlen darf, und Didrik; denn man brauchte ja nicht mehr dem breiten epischen Gang der Saga zu folgen, bei der an dieser Stelle Isung und Thidrek schon befreundet waren, entsprechend dem Schluß der Bertangenkämpfe Kap. 223 „en þa er þeir skulu skiliaz þiðrekr konungr oc Isungr Konungr gera þeir sin a milli ena mesti vinattu oc gefaz storgiafir.“ Wenn man an Isung dachte, stand im Vordergrund Dietrichs Bertangenzug, von dem ja auch die große Dietrichvise sang; so mußte der Berner überall als der traditionelle Feind Isungs gelten. Auch die Erwähnung von Thidrek als Gegner Hertnits in der Vorlage bildete kein Hindernis; denn er sowohl als der mitschuldige Attila beteiligen sich nicht an dem großen Kampf und verblassen völlig. So kommt man zu der neu verknüpften Dreizahl, der die ganze Sympathie des Dichters gehört; ihnen und ihren Gefährten muß natürlich alles gelingen. Und zu Isung stellt er das Hexenweib, das auch in der Saga den Tod findet, und das nicht zu dem siegreichen Dreigestirn paßte. Was brauchen solche Helden noch die zauberische Hilfe einer Frau! Viel besser ist sie am Platz neben dem feindlichen König: die dramatische Wirkung wird ja nur verstärkt, wenn trotz

des Eingreifens teuflischer Künste Isung und die Seinen untergehen.

Damit wären die psychologischen Grundlagen für eine balladenhafte Darstellung von Isungs Tod gegeben. Die Frage, ob das Lied schon in der Urform einen solch scharfen Bruch in der Mitte durch die ungeschickte Verknüpfung von zwei Hauptfabeln aufwies, möchte ich bejahen. Man denke weiter: mit der Zusammenstellung der drei Feinde war es noch nicht getan; der Auszug der ganzen Dietrichschar erforderte auch eine entsprechende Veranlassung. Und da schon Dietrich mit von der Partie war, mußte der Gedanke an die Bertangenfahrt naheliegen; denn der Grund der Saga: Hertnits Verlangen nach Rache — ging bei der nicht kontinuierlich aufgebauten Ballade natürlich verloren. Dennoch läuft auch Hvitings Feindschaft gegen Isung wie ein roter Faden von Anfang an durch das Lied, bis sie zum Schluß immer mehr ausgeprägt erscheint und so auf die Vergleichung mit der Hertnit-Isungenschlacht der Saga hinweist. Nur mußten die beiden Feindschaftsmotive — von Thidrek und Hveting — von vornherein allerhand Widersprüche ergeben, die der Dichter dann recht und schlecht zu überbrücken versuchte.

Sehen wir uns nun die Ausführungen im einzelnen an. Für die Einleitungspartie wurde unbedenklich die Ausfahrtszene von Nr. 7 geplündert. Wieder fragt Dietrich, nach dem Helden, der sich ihm an die Seite stellen dürfte, und wird von Brand her Vefferlin auf Isak hingewiesen. Da aber der Zweck der Bertangenfahrt, das eigentliche Kräftemessen, schon in der Bertangenballade nicht klar herausgearbeitet worden war, legte unser Dichter keinen Wert mehr auf die Nennung der 11 Isungsöhne. Viel eindrucksvoller machte es sich, wenn man durch eine formelhafte Wendung auf ein übernatürliches Wesen hindeutete, das Isung in seinem Dienst beschäftigen sollte.

6. Han haver den i følie med sig,
som bider med ulvetand.
han vil intet andet aede
en kiød af christen mand.

7. Hver den dag, den østen dages,
da fersker han sin munde
med orme og pader og anden ukrud,
for han er kommen af Helffedis grunde.

Eine bestimmte Vorstellung verraten diese Worte kaum. Einerseits kennen wir sie aus „Holger Danske og Burmand" (DgF. 30) und aus „Svend Felding" (DgF. 31) als eine Formel für die Schilderung eines Trolls; andrerseits kannte man aus Nr. 7 den engen Zusammenhang eines Trolls mit der Bertangenfahrt, wie ja in den nur den Riesenkampf behandelnden Redaktionen B und C allein auf Etgeirr verwiesen wurde. So fügte sich nicht schwer eine Unholdsgestalt in den Rahmen der Erzählung, um so mehr, als man Isung mit der hexenhaften Frau verbunden sein ließ. Damit ist zugleich der Meinung entgegengetreten, die infolge eines Mißverständnisses in Str. 6, 7 eine Umstilisierung Isungs zum menschenfressenden Ungetüm, ja zum Teufel sieht[1]). Ihrer ganzen Stellung nach bilden die Worte „han vil intet andet aede" usw. eine Angabe über den, den Isung in seinem Gefolge hat. Schließlich wurzelt das angeschlagene Motiv nur in dem Drang des Dichters nach Kraßheit und nach Abwechslung, der sich durch das ganze Lied hindurchzieht und so in der Anlage e i n e Hand erkennen läßt.

Als reines Zersingungsprodukt sind dagegen wohl die außerhalb des Zusammenhangs stehenden einleitenden Strophen zu betrachten, die, aus einem selbständigen alten Stev hervorgegangen, wegen der verwandten Klänge ihren Platz am Anfang der Ballade erhalten haben mögen: der König, der über Land und Burgen gebietet, paßt gut in die Rolle Dietrichs. Freilich ging dadurch der ursprüngliche Refrain verloren: „der stander en borg, heder Berne, han boer derpaa, koning Diderik". So vergißt man, daß Dietrich nach Bern gehört, und setzt ihn nach dem bekannten Brattingsborg, unbekümmert darum, daß gleich darauf Isung als Herr von Bertingsland genannt wird.

[1]) B o e r s, Arkiv 24 S. 281.

Wieder greift der Dichter dann zur Saga, wenn er nach einem wirkungsvollen Einsatzmotiv sucht und unvermittelt zu der Schatzforderung Isungs an Thidrek kommt. Die Parallele findet sich in Kap. 261, wo nach der Ankunft der Dietrichschar vor der feindlichen Burg der Gegner Sigurd mit einer Schatzforderung ins Berner Lager schickt: Sigurdr . . . gengr inn i landtialldit, oc sidan maelir hann. Isungr konungr minn herra sendi mik hengat med sinu aerendi at taka af yðr skatt, sem ero her log til at konungr at hava. En þenna skatt verði þer at giallda ef þer vilit. En ef konungr skal missa skatt af yþr, þa maegu þer aecki i dyliaz at skamt man liþa adr hedan en þer munut missa allz fear yþars oc þar med lifsins. Nu svarar þiðrekr konungr. Ver gerþum at oðru vara ferð til þessa lanz at upphavi en giallda konungi yþrum skatt, helldr var vart oerendi . . . at ek vil honum vig bioda, at hann komi mer i gegn med iammarga menn sem ek havi . . . Die Tributforderung wie das Verlangen, sich mit Isung zu messen, leiten in der Saga die Feindseligkeiten ein; so läßt sich die Wahl der Episode wohl verstehen. Maßgebend war ja die augenblickliche Wirkung. Aus Sigurd macht der Dichter den üblichen „smaadreng" und verlegt die ganze Szene, in kurze Dialogform gedrängt, an den Anfang, in Dietrichs Halle.

8. Ind kom liden smaadreng,
oc stedes han for for bord:
„Nu skule i den skat udgiffe,
som ud vor loffed i-fiord."

9. Icke skal jeg den skat udgiffe,
som jeg var førre van.
før skal jeg drage til Bertingsland
oc drage mit sverd aff spaan.

Aber damit war noch nicht alles aus dem Motiv herausgeholt. Zum andernmal wird die literarische Quelle herbeigezogen, wenn Str. 26 Hveting plötzlich den Auftrag erhält:

nu skal du fare til Bertingsland
oc føre den skatten hiem.

Die feine Nuance der Vorlage: daß Thidrek Isung statt des verlangten Tributs ein Gastgeschenk schickt — mußte sich in der vergröberten Tradition verlieren. Allein die Tatsache, daß Thidrek dem Bertangenkönig entgegenkam, wurde bemerkt; daher der anscheinende Widerspruch zwischen Str. 8, 9 und Str. 26. Und wieder sehen wir, wie wenig sich der Dichter um einen Zusammenhang kümmerte zugunsten eines als spannend empfundenen und eingesetzten Motivs. In der Folge hören wir kein Wort mehr von einem Schatz, das einzige Ziel ist Isungs Tod.

Mit Geschick wurde Hvetings Feindschaft gegen Isung motiviert unter Anschluß an die A-Redaktion von Nr. 7, deren Verfasser die eigenartige Geschichte von dem verlorenen Pferd als Grund für Bernes feindliche Haltung gegen den Bertangenkönig eingesetzt hatte. Freilich geht auch hier der Anstoß zur Bertangenfahrt von Dietrichs Bannerträger aus; doch übernimmt später Hveting die Führung an seiner Stelle. Damit kann man auf ihn das Erlebnis mit dem Pferd übertragen, und zwar bot diese Episode Gelegenheit zu burlesker Ausmalung, wie sie unser Dichter offenbar besonders bevorzugte: Hveting will mit nach Bertingsland reiten. Man erinnert ihn, daß er voriges Jahr sein Pferd dort verloren hat, doch Hveting will lieber mitgehen, er fürchtet das Zuhausebleiben. Wirklich muß er hinterdrein laufen, weil er kein Pferd mehr hat. Das wird ihm endlich zu bunt; er schlägt einfach einen seiner Gefährten vom Roß und setzt sich selbst hinauf. Ein derbes Intermezzo, das schon stark an die Auswüchse der Genselinvise erinnert.

Geblieben ist die Freude an der Aufreihung der stattlichen Kämpferschar, nur wird diese mit noch viel größerer Willkürlichkeit zusammengestellt als in Nr. 7. Nicht mehr ist jedem eine volle Strophe gewidmet; zugleich fällt die Beschreibung der Schilde aus, nur in Str. 14 wird ein schwacher Anlauf dazu genommen:

krønen af det røde guld,
det var kong Diderichs merke.

Durch die charakteristische Wendung „Det skinner i den første skiold“ usw. erhält die Kämpferreihe von Nr. 7

einen festen Rahmen und Zusammenschluß; so strebt man dort in allen Redaktionen danach, die Zahl 13 zu erreichen. In unserer Ballade aber handelt es sich bloß noch um eine Aufzählung überhaupt; die Schar konnte beliebig ausgedehnt werden. Von den Helden der echten Liste kennt das Lied: 1. Diderich, 2. Viderich, 3. Brand her Vefferlin, 4. Haffn, 5. Falcker, 6. Hommerlom, 7. Hillebrand, 8. Helsing — also gerade die beliebtesten, denen durch das allgemeine Interesse ein fester Platz gesichert war. Vedel nimmt in seiner Fassung aus dem vorhergehenden Lied noch Ulff van Jern, Raadengaard und Ormen Ungersvend hinzu.

Auf der Suche nach passenden Namen zur Auffüllung der Liste verfolgte der Verfasser dasselbe Prinzip wir Nr. 7: er griff da und dort einen bekannten auf und fügte ihn ein. So Otto her Angeltu = Angelfyr, einen aus der isländischen Hervararsaga stammenden nordischen Sagenhelden, von dem auch DgF. 19 berichtet, oder Sønne Falckersøn, einen schwedischen Ritter aus dem Anfang des 13. Jahrh.'s., besungen in DgF. 138. Gynter her Gernaffl scheint eine volkstümliche Zusammenziehung aus Gynter und Gierlo in „Grimilds haevn" zu sein, ähnlich der Umsetzung von Herbrand zu „Brand her" . . . In Grimeren will dann B o e r[1]) Heimir erkennen; doch hat diese Vermutung kaum etwas für sich. Dagegen spricht, daß Heimir sonst nie in der Balladendichtung vorkommt; der indirekte Hinweis auf ihn in Nr. 7 dA 17 dürfte nicht genügen, daß man ihm einen Platz unter Dietrichs Kämpfern anweist. Vielmehr hat man es zweifellos mit dem Helden von DgF. 26 zu tun, der die Königstochter durch Kampf mit einem gefährlichen Gegner gewinnt. Daß er gemeint ist, verrät Vedels Namensform „liden Grimmer" (26); denn genau so wird er in DgF. 26 genannt. Den hauptsächlichen Anstoß zu seinem Auftreten in der Ballade gab aber gewiß der Umstand, daß in Nr. 26 die Heimat seines Gegners nach Biertingsland verlegt wird.

Wie viel von dem vorhandenen Katalog auf Kosten des Zersingens zu setzen ist, läßt sich ja heute nicht mehr kon-

---

[1]) Arkiv 24, 282.

trollieren; von Interesse bleiben jedoch einige sonst nicht bezeugte Namen, die eine Ahnung von dem reichen Schatz verlorener Denkmäler aufdämmern lassen: Segelferd, Herre Harbo søn, Seier hin Seil und Sivord — wenn nicht dieser eine gedankenlose Verdopplung von Siffer Snarensvend bedeutet.

Nach der Kämpferaufzählung besinnt sich der Dichter endlich auf das Ziel der Handlung: Isungs Tod, und verwendet alle Kraft auf eine möglichst drastische Ausgestaltung. Statt der allgemeinen offenen Feldschlacht erscheint die Handlung in einem mehr verengerten Rahmen, das Interesse wird ausschließlich auf die drei Helden gelenkt, die sich spontan aus der Reihe der Ausziehenden lösen; in ganz ähnlicher Weise wurde ja schon in Nr. 7 die Mitwirkung von Dietrichs Gesellen eigentlich illusorisch gemacht.

In der Darstellung der Kampfszene findet Grundtvig den Einfluß eines Liedes von Ermenrikes Tod. Das tertium comparationis zwischen der Ballade und den Darstellungen von Ermenrichs Ende (Hamðismal, Ermenrikes Dot) bildet das Eindringen zu Dritt in die feindliche Burg und der Kampf dort, nicht im offenen Feld.

Der Weg von einem Denkmal zum andern wäre doch sehr weit. Wohl ziehen in dem Eddagedicht drei Helden gegen den Gotenkönig aus, aber entscheidend ist ja, daß Erp unterwegs von den Brüdern erschlagen wird, und daß Hamðir und Sørli den Feind deshalb nur verstümmeln können und selbst das Leben verlieren. E. D. wiederum zeigt den Einfluß der deutschen Zwölfkampfsage darin, daß Dietrich sich in Begleitung von 11 Gesellen auf den Weg macht. Ganz fehlt der Ballade das Galgenmotiv, das von dem nd. Lied aufgegriffen und zum erregenden Moment umgestaltet wurde[1]). So führt nirgends eine Brücke zur Ermenrich-Epik.

Die Dreizahl der Helden erklärte sich auf ziemlich einfache Weise aus der Balladentechnik. Ebenso braucht man nicht weit zu gehen, um einen Grund für die Verlegung des Kampfes in Isaks Saal zu finden. Ich sehe ihn darin, daß man das Lied mit dem typisch nordischen Balladenmotiv

[1]) Schneider, ZfdA. 54, 351.

des Pförtners ausschmückte. Wie oft finden wir die Szene, wo als Einleitung zu einem feindlichen Zusammenstoß ein Bote oder Wächter die Ankunft des Gegners meldet! Hier sei vor allem wieder auf „Grimilds Haevn“ verwiesen. Schon oben deutete der Namen „Gynter her Gernaffl“ auf eine Bekanntschaft des Dichters mit jenem Lied. Auch dort sind es nur zwei oder drei Helden, die der „portener“ anmeldet[1]). Vgl. DgF. 5, A 21, 22 und DgF. 8, 30.

Ud da stander de kuorrer,
de trampeler paa den dynd:
„Her er kommen paa vor land
to saa stolt edeling.

Her er kommen paa vor land
tre saa modig mend . . .

Kuren staar paa verne,
han seer ud saa vide:
„Hesed seer jeg de kemper tre,
mig tyckes, de ere fuld vrede“.

In Nr. 5 BC spricht man dann vom „portener“. Ebenso heißt es nachher in Nr. 8, 34:

Saa toge de den portener,
de hug ham i stycker smaa . . .

Freudig ergriff der Dichter wieder die Gelegenheit, die Szene mit einer Reihe derb-burlesker Züge auszustatten. So wird der Pförtner in kleine Stücke zerhauen und der Schenke, der sich ein kräftiges Wort erlaubt, mit einem rohen Scherz auf den Tisch geworfen. Balladenhaft spielmännische Ausschmückung ist auch die Szene, wo Isac fragt:

„Hveden er de taber svenne,
som staar her for vord bord?

obwohl eben der Wächter sie mit Namen genannt hat und man annehmen muß, daß der König den Wächterruf hörte; denn ohne das wäre der Zweck der Szene verfehlt: der Gegner soll gewarnt werden. Die Sucht, durch eine Häufung von lebhaften Motiven der Handlung Bewegung zu verleihen, führt, wie immer, zu einer Unterbrechung der fortlaufenden Linie. Der Kampf selbst wird kurz und drastisch entschieden.

[1]) Gewöhnlich wird die Bezeichnung „kuren“ angewandt. „Portener“ scheint ein nd. Ausdruck zu sein.

Aus der Zusammenstellung der Kämpen ergibt sich von selbst, daß Dietrich seinen traditionellen Feind Isung fällen muß. Für Viderich hat man diesmal keine besondere Aufgabe, man findet ihn ganz allgemein mit der Rolle eines hervorragenden Helden ab, der eine ganze Schar von Gegnern niederschlägt.

Hveting als der Hauptheld besteht das Abenteuer mit dem Hexenweib. Auch diese Zusammenstellung weist deutlich auf die Saga als Quelle hin, wo gerade Hertnit etwas mit einer zauberkundigen Frau zu tun hat — wenngleich sie dort als seine Verbündete erscheint. Mit ihrer Versetzung an die Seite Isungs, dem die ganze Antipathie des Dichters entgegensteht, mußte auch ihre Stellung sinken, und so wird aus der hilfreichen Geliebten die alte Hexenmutter; von der einen Auffassung zur andern führt eine klare Entwicklungslinie. Die Gestalt der schirmenden Frau, aus dem nordischen Walkürenglauben stammend[1]), macht im Laufe der Zeit eine Wandlung durch, die schon in der Edda einen Ansatz nimmt: neben der Sigrun und Swawa der Helgilieder, den echten Vertreterinnen der schützenden Schildmädchen, steht Kara (bekannt aus den isländischen Griplur, erwähnt im Anhang der Helgakviða Hundingsbana II als Heldin der verlorenen Karuljoþ), die im Schwankleid dem Geliebten Hilfe bringt. Nicht mehr so ideal sieht die Ths. Ostacia an: sie ist eine böse Hexe, die sich in einen Drachen verwandelt und mit „litlum ordstir" stirbt.

In der Folkeviserdichtung aber gehört das Motiv der Verwandlung in Vogelgestalt zu den beliebtesten.[2]) Auch Helden können Vogelgestalt annehmen, so „Ridderen i fugleham" (DgF. 68), Germand Gladensvend (DgF. 33), Loki in der Torsvise. Die Frau, die zaubern kann, spielt allerdings meist die Rolle der hexenhaften Mutter, sei es, daß sie die Kinder in Tiergestalt bannt, wie in den vielen Stiefmuttergeschichten, sei es, daß sie als Anführerin eines Trollgefolges erscheint, wie z. B. die Mutter von Svend Vonved (DgF. 18). So hatte der Dichter unsrer Ballade aus

[1]) Vgl. Haupt: Zur nd. Dietrichsage, 61 ff.
[2]) Vgl. dazu auch Liestøl, Folkeviser I, 240.

der nordischen Liedertradition genügend Bausteine zur Verfügung, um aus der Erinnerung an die Ostacia-Geschichte heraus eine Szene im Stil der Trollviser zu bilden. Völlig gewahrt blieb der Schluß der Isungenschlacht in der Ths., wo Isung mit all seinen Söhnen und Freunden erschlagen ist und Hertnit mit dem Leben davonkommt:

De rede ud aff Bertingsland
med dragen sverd i hand,
alle ligger de kemper døde . . .

Es sei noch darauf hingewiesen, daß die isländische „Tidriks kongs rima" (Corpus Carminum Färönsium IX), eine schlechte, mit vielen unzusammenhängenden Motiven ausgeschmückte Nacherzählung von Dietrichs Bertangenzug, offenbar stellenweise aus „Didrik i Birtingsland" geschöpft hat (Str. 32—53). Thidrik zieht aus gegen „Islands kong", der ihm eine Schatzforderung schickte. Mit seiner ganzen Schar dringt er beim Feind ein; herausgehoben werden natürlich die Helden der späten färöischen Liederdichtung, Sjurdur und Virgar. Dieser erschlägt ein grimmes Zauberweib, das aber nichts mit dem König zu tun hat.

Wichtig scheint es mir zu sein, daß in der späteren Überlieferung eine Trollgestalt zur Geschichte vom großen Bertangenzug gehört, und daß aus der Reihe der Kämpfer heraus drei Helden gelöst und an das Motiv der zauberkundigen Frau geknüpft werden. Dieser ganze Komplex gehört also zusammen; nirgends ist eine Lücke, die ein Lied von Ermenrikes Tod zu ihrer Ausfüllung fordert.

Fassen wir das Resultat der Untersuchung zusammen. Unser Dichter war augenscheinlich ein Epigone, nicht so genau vertraut mit der Ths. wie sein Vorgänger, der Dichter der Bertangalandsfahrt. Dennoch geht auch er von der literarischen Vorlage aus und knüpft immer wieder an sie an. Dazu stellt er einen neuen Typ von Folkevise auf: während Nr. 7 einen in sich geschlossenen Abschnitt von Dietrichs Lebensgeschichte herausgreift und in ziemlich getreuer Anlehnung versifiziert, geht der Verfasser von Nr. 8 mit großer Selbständigkeit vor. Ihn interessiert die

Isungenschlacht, die er durch neue Zusammenstellung der drei Helden und Benutzung volkstümlicher Anschauungen, mit einem kräftigen Einschlag von Derbheit, dem Geschmack seines Publikums zugänglich machte. Wesentliche Hilfe leistet ihm dabei das beliebte Lied von Dietrichs Bertangenfahrt, das er geschickt mit seinem Stoff verbindet. Beachtet man noch die Freude an lebendigen Einzelszenen, so wird man die Ballade als zwar junges und sorglos komponiertes, aber frisches Werk ansehen, das doch nicht so hoffnungslos zersungen ist, wie es auf den ersten Anblick scheinen möchte.

---

4 Gralver.

Das Lied ist uns bewahrt in verschiedenen Redaktionen: A. F (DgF. I, 375 ff.), G H I (DgF. IV, 765 ff.). Wie gewöhnlich, weichen sie in Einzelheiten voneinander ab, und G I, die jüngeren Abschriften, zeigen eine wesentlich verkürzte Form, die man aber, wie mir scheint, bei der Untersuchung nicht vernachlässigen darf; denn besonders die Darstellung von H und I ist viel reiner, ohne die häufigen Zusätze, die in den alten dänischen Versionen das ganze als ein durchaus unorganisches Gebilde erscheinen lassen. Sie sollen also auch in Betracht gezogen werden.

Bugge hat versucht, als Vorlage für die Ballade ein nd. Lied zu bestimmen, das Wolfdietrichs Drachenkampf behandelte[1]); auch bringt er einige auf den ersten Blick verblüffende Übereinstimmungen zwischen einzelnen Motiven in den uns erhaltenen Wd.-Gedichten und Zügen in der Ballade bei. Nun hat Bugge überhaupt die Neigung, schon sehr früh Spuren der Wd.-Sage im Norden zu suchen[2]). Aber auch ohne dies wirkt die Untersuchung über Gralver nicht überzeugend.

Es soll keineswegs die Möglichkeit geleugnet werden, daß das Lied einzelne Züge aus Wd.-Gedichten aufnehmen

[1]) Arkiv XII. S. 1—29.

[2]) Helgedigtene 73. Auch in der Helgakviða Hundingsbana I will er Einwirkung des Wd. sehen, was von Heusler bezweifelt wird (Hoops II, 499).

konnte; aber daß die deutsche Sage das Primäre bildet, ist schlechtweg unmöglich. Auf Grund anderer Kämpeviser können wir behaupten: alle legen einen deutlich umgrenzten Motivkomplex zugrunde, den sie in buchmäßiger oder liedhafter Form kannten. Der Zersingungsprozeß hat sie oft entstellt, Reminiszensen an andere Viser oder Sagen kommen herein; doch der fest zusammenhängende Kern läßt sich bei aller Konfusion meist noch ganz gut erkennen. Hier liegt die Schwäche von Bugges Theorie. Was er bringt, sind wohl alles Motive aus dem Wd., aber aus verschiedenen Abenteuern und Fassungen mosaikartig zusammengesetzt. Nirgends eine Grundhandlung, um die sich die andern Züge herumgruppieren.

Was ist der Hauptgegenstand des Gedichts? Der Kampf des Helden gegen einen Lindwurm und die Befreiung einer Jungfrau. Verfolgt wird dieses Motiv verhältnismäßig klar in der ersten Hälfte des Gedichts bei allen Versionen. Dann tritt offensichtlich ein Bruch ein. Nicht nur steht das, was nun erzählt wird, im geraden Gegensatz zu dem Ziel der bisherigen Handlung, auch die Überlieferungen gehen auseinander, es scheinen mangelhafte Erinnerungen an verschiedene Heldenabenteuer mitzuspielen. Deshalb wird man am ehesten zu einem Resultat kommen, wenn man den ersten Teil einmal für sich betrachtet, und dann nach Quellen für die Episoden des zweiten Teils sucht.

Die älteste nordische Sage, die einen Drachenkampf in Verbindung mit der Erlösung eines Mädchens bringt, ist die Ragnars Saga Loðbrokar. Zunächst soll unsere Aufgabe sein, die Ragnarssaga und die ohne Zweifel auf ihr fußenden Balladen kurz zu betrachten, um dann den Zusammenhang mit der Gralvervise herauszufinden.

Die Ragnarssaga erzählt: Jarl Herrod hat eine Tochter, Thora Borgarhjort; er baut ihr einen Jungfrauensaal und sendet ihr jeden Tag ein Geschenk, so auch einmal einen kleinen Lindwurm. Thora setzt in ihn eine Kiste und legt Gold unter ihn. Er wächst rasch, und mit ihm nimmt das Gold zu. Die Kiste wird zu eng, bald liegt der Drache rings um den Saal und bewacht Thora, so daß niemand zu ihr

kommen kann. Ihr Vater verspricht, die Tochter samt dem Schatz d e m zu geben, der den Wurm erschlägt. Das erfährt Ragnar, der Sohn des Königs von Dänemark. Er landet vor Thoras Saal, erschlägt den Drachen und geht wieder zum Schiff, ohne Thora seinen Namen zu nennen. Die Spitze des abgebrochenen Speers läßt er im Drachen stecken. Erst als Herrod ein Thing beruft und den Eigentümer der Speerspitze auffordert, sich zu melden, gibt sich Ragnar zu erkennen und erhält Thora zur Ehe.

Der Zusammenhang der Sage mit dem norwegischen Lied „Lindarormen" (Liestøl-Moe Nr. 48) und dem dänischen „Ormekampen" (DgF. 24) ist schon von G r u n d t v i g sehr gut erläutert worden[1]). Eine ausführliche Zusammenstellung aller aus der Ragnarssaga fließenden nordischen Gedichte findet sich bei Jan de V r i e s[2]). Hier interessiert besonders ihr Verhältnis zu „Gralver".

Daß überhaupt eine Verbindung zwischen der norwegischen und der dänischen Ballade besteht, hat G r u n d t v i g auch erkannt; freilich sprechen die von ihm angeführten Stellen mehr für eine Anleihe von „Lindarormen" bei der Gralvervise. Aber eben diese Beeinflussung zeigt die nahe Verbundenheit von beiden und macht es wahrscheinlich, daß der Dichter von „Gralver" seinerseits sich das norwegische Lied zum Vorbild nahm.

Um mit dem Refrain zu beginnen: dA—G hat die je nach der Strophe variierte Form „Wi giester hinn stalten Sinild-lille op under liden" (saa svaret hunn stalten Sinild . .). Diese Versionen stehen mehr oder weniger unter dem Einfluß einer zweiten Quelle, auch mutet der jeweils geschickt angepaßte Kehrreim jünger an; er steht nicht recht im Einklang mit dem gleichförmig-unbeholfenen Stil der alten Kämpeviser. Ein überzeugender Beweis für seine Ursprünglichkeit kann dies freilich nicht sein. Wichtiger ist, daß H und I, bei denen die Geschichte in knapper, einheitlicher Form erzählt wird, den gleichen Kehrreim wie „Lindarormen" haben: Der ligger en Worm for Isereland opaa

[1]) Einleitung zu Nr. 24.

[2]) Studien över färösche balladen S. 120—206.

floden. Deutlich weist dies auf norwegischen Einfluß hin. Noch mehr als die genau übereinstimmende Form spricht dafür der Umstand, daß ja im Dänischen das Abenteuer gar nicht in Island lokalisiert ist wie bei den Norwegern. Unabhängiges Entstehen des Refrains[1]) scheint mir hier mehr als unwahrscheinlich.

„Lindarormen" und „Ormekampen" bilden dadurch eine Gruppe für sich, daß sie ausführlich die Vorgeschichte des Drachens berichten. Für uns kommt die norwegische Vise erst vom zweiten tattur an in Betracht, wo Ragnar (hier typischerweise nur als des Dänenkönigs Sohn bezeichnet) auftritt. Vgl.

Lindarormen.	Gralver.
Um talar Danarkongjens son, han var kje hot femten ar: ‚no vil eg reise til Island og vinne den venne mar."	A1. Det var Graffei kongens søn, han beder lege sadel paa hest: og vi ville ride til Sylles-borrig, hinn stalten Sinild at gieste.

B u g g e denkt sich als Vorbild Wd. A 504, 521, wo der Held auf dem Weg nach Garten ist. Doch spricht wirklich gar nichts für diese Annahme. Wolfdietrich weiß ja nichts von Ortnits Witwe, die dort wohnt, und Liebgart ist nicht in der Drachenhöhle. Der Ausdruck „kongens søn" genügt natürlich nicht, um eine Verbindung mit Wd. herzustellen. Dagegen zeigt sich in den beiden Drachenkampf-Balladen dieselbe Grundstimmung: ein Held zieht aus mit der bestimmten Absicht, zu einer Jungfrau zu kommen.

Auch den Refrain zieht B u g g e zur Unterstützung seiner Hypothese herbei; er macht auf die rätselhafte Form in dB aufmerksam: . . . „Sienild under stiern-field". Mag die von ihm angenommene Wortbedeutung richtig sein oder nicht — keinesfalls braucht man den Ausdruck auf die Steinwand zu beziehen, bei der Wolfdietrich das Meerweib

[1]) So G r u n d t v i g DgF. IV, 767.

findet (A 465). Erst soll mit Senild Liebgart gemeint sein, dann auf einmal die Meerfrau? „Under liden" gehört zum Formelschatz der Balladendichtung; daß Wolfdietrich „die liten nidere" zieht, ist unabhängig davon.

Gralver reitet nun weiter und begegnet dem Lindwurm, der ihn fragt:

A. 3. „Hvem viste dig den lønlig sti
til Sinild-lilles burd at ride?"

Zu einem Vergleich mit Wd. sollte von B u g g e nicht ausschließlich die Redaktion E zitiert worden sein; nur hier heißt es

der mödte hannem den lede orm
udi de stier saa trange.

Übrigens stimmen die angeführten Stellen aus Wd. (D VIII 76, A 517) nicht recht dazu; beide Male kommt ja der Wurm nicht auf dem „smalen stic". Alle andern Versionen der Ballade sind sich einig darüber, daß der Drache „i gresset fremskridend" Gralver begegnet. Der „lønlig sti" ist auch der Viserdichtung bekannt. Ich erinnere nur an den Kampf Vidriks mit dem Riesen in Nr. 7, A 12.

Gralvers Antwort bot natürlich Gelegenheit zur Variation. Vorherrschend aber ist die Fassung von E 3.

Alle di stie, som jeg haver lert,
denom kiende mig alle vor frue.

(Ähnlich D und F, D hat sogar besonders deutlich „Gud og vor frue".)

Die Meinung ist doch offenbar klar; auch von G r u n d t v i g wurden diese Worte im kirchlichen Sinn aufgefaßt. Es ist nicht angängig, den Satz zu verändern, wie B u g g e es tut, um eine Übereinstimmung mit Wd. zu finden. Das ganze Zwiegespräch mit dem Lindwurm, auch dessen höhnische Bemerkung „du haver icke hierte udi bryste" sind einfach als balladenhafte Ausschmückung zu betrachten, in ähnlichem Sinn wie die entsprechende Szene in „Lindarormen". Danarkongjens son läßt sich hier ganz förmlich bei dem Drachen anmelden und sagt ihm den Kampf an, wie Gralver A 4: „jeg skal veje dinn lede orm".

Ebenfalls dem Gebrauch der nordischen Heldenlieder angepaßt ist das redende Pferd, das Gralver mit Rat und Tat zur Seite steht. Schon das vorbildliche norwegische Lied hatte ihm eine Rolle zugeteilt.

25. De var den leje lindarorm,
han lag sig i ein ring,
og det var lisle brunfolen,
han dansa der rund ikring.

In der gewohnten schematischen Weise wird der Wurmkampf behandelt.

Det var Gravell kongensson,
den lede orm han felde.

Damit hat das Abenteuer sein Ende gefunden, das genau der norwegischen Ragnarsweise entspricht.

Lindarormen.	Gralver.
Det var Danarkongjens son, stakk ormens hovu pa sput: „De helsar jomfruva Lyselin, at ho vil koma herut“.	A 10. Saa tog han det ormehoffed, han sette det paa sitt spyd: saa red han til Sinilds borrig og bod de jomfruver ud.
„hav takk, du Danarkongjens son, som løste mig av den harm. no mag du ra fyr Island, og sova uppa min arm“.	13. „Haver i vejet den lede orm og skildt mig ved den harm: da skal i rade over Syllesborrig og sove udi min arm“.

So weit berichten alle Redaktionen dasselbe, und es scheint mir nach dem bisher Festgestellten unzweifelhaft, daß dies der ursprüngliche Kern der Ballade ist und zurückgeht auf das im Norwegischen besungene Ragnarabenteuer „Lindarormen“. Dieses endet, entsprechend der Saga, mit

der Heirat der befreiten Jungfrau (in der von Liestøl offenbar als richtig erkannten Form; die alte Landstad-Ausgabe verrät wieder Anlehnung an die Gralvervise). Deshalb eben sind die im 19. Jahrh. aufgeschriebenen Versionen H und I, denen sich noch E an die Seite stellt, zu beachten; offenbar hat man die Fortsetzung der alten dänischen Abschriften als unorganisch empfunden.

Alle Motive, die wir in den verschiedenen Redaktionen an die Grundform angehängt finden, und die den ursprünglichen Sinn verzerren, stimmen so wenig miteinander überein, daß wir sie zweifellos als erst später wirksame, nicht zur Urform gehörige Beeinflussungen ansprechen dürfen. Da kommt zunächst das am häufigsten bezeugte Bild, daß Gralver Senild, die dem Befreier ihre Liebe anbietet, zurückweist mit der Bemerkung, er habe schon eine Braut „i østerkongens rike".

B u g g e stellt sehr spitzfindige Betrachtungen an, um klarzulegen, daß mit dieser Braut Liebgart gemeint sei (die bisher identisch mit Senild gewesen sein soll). Außerdem wären wir damit plötzlich bei „Dietrichs Flucht" angelangt; denn nur dort finden wir Liebgart als Ortnits Witwe in Rom, in den Wd.-Gedichten ist ihr Wohnsitz ja Garten. Wd. B aber hat nur d e n gleichen Zug mit unsrer Ballade, daß der Held Liebgart verläßt — freilich nicht um einer Braut willen, sondern weil ihm zunächst an der Befreiung seiner Dienstmannen gelegen ist (B u g g e bemerkt dies übrigens selbst, ohne doch irgendwelche Konsequenzen daraus zu ziehen). Solch eine planlose und aus verschiedenen Fassungen einer Sage genommene Verquickung von Personen hat jedoch kein Beispiel in der Folkeviserdichtung. Eine viel näher liegende Quelle gibt uns das Lied von Svend Felding (DgF. 31).

Über die Person des Helden ist man bis heute im Unklaren[1]). Jedenfalls knüpfen sich mannigfache Sagen im Norden an ihn, auch bildliche Darstellungen halten seine

[1]) B u g g e meint in ihm den aus der Völs. s. bekannten Sinfjötli zu finden (DgF. III, 805), doch ist eine klare Entscheidung nicht möglich.

Taten fest[1]). So wenig man diese Sagen auf eine historische oder literarische Quelle zurückzuführen vermag, so wenig ist dies bei den ihm gewidmeten Balladen der Fall. Nr. 31 erzählt: Svend Felding reitet von Dänemark aus nach Rom. Unterwegs kehrt er bei einer Jungfrau ein, die ihm klagt, daß ein böser Troll ihr Land verwüste. Svend erschlägt ihn. Das Mädchen bietet ihm ihre Hand an, doch Svend weist sie ab:

A 33. Jeg haver mig en jomfru fe st
y østerkongens rike,
for siuff tønder aff det røde guld
vilder jeg hinder aldrig svige.

Mit denselben Worten verschmäht Gralver die Hand Senilds. Da die Szene so wörtlich nur in diesen beiden Liedern gefunden wird, kann die Entsprechung kein Zufall sein. Für ursprünglich aber muß sie „Svend Felding" zuerkannt werden, wo sie logisch durchaus unterzubringen ist. Der Held kommt ganz zufällig zu der Jungfrau, die er vom Troll befreit, ihre Gewinnung war also nicht beabsichtigt (wie man es dem Anfang von „Gralver" nach doch annehmen muß). Am meisten leuchtet mir die Fassung von B ein: 32. „Min festemøe sider i D a n n e m a r c h."

Dies ist das Heimatland Svend Feldings. Es wäre eher denkbar, daß er seine Braut dort zurückgelassen hat. Eine Verwechslung entstand, indem einem als Reiseziel Rom vorschwebte; durch die Ähnlichkeit des Vorwurfs wurde ein späteres Vermischen mit der Gralvervise leicht ermöglicht.

Eng mit der gleichen Quelle zusammenhängen mag ein zweites Abenteuer, das A und B Gralver erleben lassen. Als er die Jungfrau verlassen hat, begegnet er einem Riesen, der ihn zum Streit herausfordert. Natürlich bleibt Gralver auch hier Sieger. — Der Kampf mit dem Riesen bildet ja den Hauptgegenstand in dem Lied von Svend Felding — eines der allergangbarsten Motive der norwegisch-dänischen Volkslieder. Mit schematischen Ausdrücken wird der Verlauf der Szene geschildert, so daß jeder Anhaltspunkt für die Benutzung eines andern Stoffes fehlt.

[1]) Vgl. die Einleitung Grundtvigs.

A 24. De fechted i dage, de fechted i to,
den tridie dag til kvelde.
daa fick han den lykke saa god,
og jetten han til jorden felde.

Die Riesenkämpfe im Wd. können leicht entbehrt werden.

Das Ablehnungsmotiv aber wurde nicht in der einfachen Form beibehalten, sondern mit einem andern verquickt, und dadurch geradezu paralysiert. Dies zweite Motiv nun ist von höchstem Interesse, weil es tatsächlich eine Berührung mit dem Wd. wahrscheinlich macht. (Also nicht, wie B u g g e annahm, ein W e r d e n der Ballade auf der Unterlage des mhd. Gedichts, sondern eine s p ä t e r e B e e i n f l u s s u n g). Es handelt sich um Gralvers Forderung, daß Senild sich taufen lasse; dann erst wolle er sie lieben und nie von ihr gehen. Zwar ist die Bekehrung der Braut vor der Hochzeit den Folkevisern kein ganz unbekanntes Motiv (vgl. DgF. 70 und 71), doch steht es hier so außerhalb des Zusammenhangs, das ein Eindringen fremder Elemente unbedingt anzunehmen ist. B u g g e s Hinweis auf die Rauhe Else-Sigeminne Wd. B 333—43 dürfte am Platze sein. Besonders auch die Art, in der die verschiedenen Bearbeiter der Vise das angeregte Thema gestalteten, läßt auf ein stets neues Zuziehen des Wd. schließen: A begnügt sich noch mit dem einfachen Einsetzen des Bekehrungsverlangens; freilich widerspricht das dem aus Nr. 31 aufgenommenen und ein paar Strophen weiter vorgebrachten Gedanken an die Braut, die Gralver erwartet. Es ist dies eben das typische Prinzip der Folkevisedichtung: die reine Freude an einem Motiv entscheidet über seine Aufnahme, ohne daß man daran denkt, es mit den Handlungselementen in Einklang zu bringen. — Gerade den Dichter von A scheint die Gestalt der Braut besonders interessiert zu haben: zum Schluß reitet Gralver zu ihr, und die Hochzeit findet in einer durch Formeln festgelegten Weise statt.

Dann hat sich des Stoffs ein anderer (B) bemächtigt, der seine Darstellung nicht nach Spielmannsmanier wie sein Vorgänger, sondern auf Grund weiteren Eindringens in den

Wd. ergänzte. Ihn reizte vor allem die getaufte Sigeminne, die Wolfdietrichs Weib wird; so entspricht hier Senild dem Verlangen Gralvers (allerdings erst, nachdem sie es zu Anfang auch abgeschlagen hatte), und die Geschichte klingt, wie die Urform der Ballade, mit der Vereinigung beider aus.

Wieder eine andere Wd.-Episode macht sich bei den Fassungen C und F geltend. Gralver verspricht Senild, ihr zum Ersatz seinen Bruder (typisch Knut oder Benedikt genannt) zu geben. In C verschmäht sie diese Abfindung, in F ergibt sie sich drein, und alles endet mit Friede und Freude. Daß dies nur eine spielmännische Wendung ist, um dem Gedicht einen versöhnlichen Abschluß zu geben, versteht sich von selbst. Das Entscheidende haben wir jedenfalls in dem Anbieten eines Ersatzmanns zu sehen, und es ist nicht zu leugnen, daß dieser Zug stark an das Meerweibabenteuer im Wd. A 470—505 erinnert. Da Wolfdietrich alle Frauen „versworn" hat, bis seine Dienstmannen befreit sind, verlangt die Wasserfrau von ihm:

„betwingst du dine bruoder, du solt mir einen geben."

Im „Gralver", wo die Befreiung der Mannen keine Rolle spielt, muß das Angebot natürlich von dem Helden selbst ausgehen. Und da es bei dieser Aufforderung der Meerfrau blieb, ohne daß später praktische Folgen an sie geknüpft wurden, blieb es den Gralver-Bearbeitern vorbehalten, das aufgegriffene Motiv nach ihrer eigenen Phantasie abzurunden.

Noch ein drittes Mal verrät sich die Kenntnis eines Wd.-Gedichts in der Version F, wo Gralver, einer andern Liederquelle folgend (s. unten) den Drachen im Berg erschlägt (nur schwach angedeutet in Str. 8: „Saa saare hug Gralver kongenssøn"). Neu ist die aktive Teilnahme des Mädchens, die ihrem Befreier, der vor Dunkelheit in der Höhle nichts zu sehen vermag, einen hellen Stein reicht. Hier liegt es nahe, an Sidrat im Wd. zu denken, die den Drachenkampf aus der Ferne beobachtet und den Degen auf einen hellen Stein in Ortnits Schild aufmerksam macht (D VIII, 309). Die Anknüpfung an das Motiv der helfenden

Frau muß sogar an dieser Stelle viel glücklicher genannt werden als im Wd., der wahrscheinlich den Zug aus einem alten Seyfridslied entlehnte[1]); denn das Ziel des Drachenkampfs stellt Senilds Befreiung dar, sie ist nicht nur Zuschauerin aus sicherer Entfernung wie Sidrat.

Die Verlegung der Kampfszene in den Berg aber ist unzweifelhaft die Folge einer Einmischung des Gedichts von Dietrichs Drachenkampf DgF. 9, auf das schon die Einleitung weist

> Det var gralffer kongens sønn,
> han skulle til Bern udride . . .

Daher muß auch die ganz verdorbene Erinnerung an das Schlüsselmotiv stammen, dem wir in einigen Redaktionen von Nr. 9 begegneten. Dort mußte die mögliche Einwirkung eines deutschen Liedes vom Typus des Hürnen Seyfrid zugegeben werden. Es spricht aber nichts dafür, daß eine direkte Entlehnung auch hier vorliegt; vielmehr sehe ich die Stelle als eine sekundäre Anleihe von Nr. 9 an. Beidemal bietet der Lindwurm dem Helden die Schlüssel an, die zu der gefangenen Jungfrau führen, um sein Leben zu retten; denn Gralver (Dietrich) hat ihn unmittelbar vorher bedroht. Bugge meint, das Anerbieten mache nicht der Wurm, sondern eher ein hilfreicher Zwerg, wie Eugel im „Seyfrid"; die Strophe, die ihn nenne, müsse vergessen sein. Warum? Einmal ist darauf hinzuweisen, daß die Folkeviserdichtung den Typus des „hilfreichen Zwergs" gar nicht kennt; nur in wenigen Bergentrückungsvisern gewinnt die Zwergengestalt überhaupt literarisches Leben[2]). Und dann wäre es von einem Zwerg ja ebenso sinnlos wie von dem Lindwurm, Gralver die Schlüssel unter seinem Sattel finden zu lassen. Wir haben nicht den geringsten Grund zu der Annahme, daß eine Strophe ausgefallen sei, die den Sprecher näher charakterisierte. Die Worte sind niemand anderem als dem Lindwurm in den Mund gelegt.

---

[1]) Schneider, Wolfdietrich 213.

[2]) de Boor: Der Zwerg in Skandinavien (Mogk-Festschrift 536 ff.).

Ob auch Adelring, der Name von Gralvers Schwert, eine Erinnerung an Dietrichs Drachenkampf ist, stehe dahin. Auffallend ist es, daß eben die F-Redaktion, die den starken Zusammenhang mit der Ballade von Dietrichs Drachen-Löwenerlebnis aufweist, den Namen von Gralvers Schwert nicht kennt. Oben sahen wir eine Waffe dieses Namens in den Händen verschiedener Helden (s. S. 51); sie könnte auch als formelhaftes Liederrequisit aufgenommen worden sein.

Noch ein Wort über die Namen der Gralvervise. Hier scheint mir Bugge besonders weit gegangen zu sein in krampfhaften Konstruktionen, die eines wirklich festen Grundes entbehren. Hinter dem Namen der Jungfrau (Signild bezw. Sølverlad) braucht man nichts zu suchen, er ist öfters bezeugt in den dänischen Balladen[1]). Auch das norwegische „Lindarormen" hat den ursprünglichen Namen (Thora) in Lyselin umgewandelt.

Gralver hat Bugge dagegen richtig als eine Kontamination aus Gra Ulfr = Grauwolf erklärt. Viel weiter kann uns das freilich nicht helfen; gerade ein gra Ulfr ist sonst ohne Gewähr in der Überlieferung. Wir müssen uns damit begnügen, Gralver als beliebigen Balladennamen anzunehmen, wie so viele andere, deren genauen Ursprung wir nicht kennen. Zusammenfassend ist zu sagen: der Kern der Gralvervise liegt in der Lindwurmgeschichte der norwegischen Ragnarssaga, und zwar wurde das dänische Lied gedichtet als Zweitehand-Ballade nach dem Vorbild von „Lindarormen", das die Erinnerung an die Saga getreuer bewahrt hat. Nach und nach drängten sich andere Motive ein und sprengten den alten Rahmen. Mit der Schilderung des Drachenkampfs war es gegeben, sich ähnlicher Situationen in den Dichtungen zu erinnern, und da kam vor allem die Löwenballade in Betracht; die Berührungen mit ihr scheinen freilich erst später wirksam geworden zu sein. Schon früh aber bemühte man sich, das Verhältnis Gralvers zu der befreiten Jungfrau noch weiter dramatisch zu ge-

[1]) DgF. 3, 4, 22.

stalten. Nicht zufrieden mit dem typischen Ausgang, den das Ragnarlied vorschrieb, suchte man nach andern Erzählungen von erlösten Mädchen und geriet zuerst auf „Svend Felding", von dem die Braut „i østerkongens rike" und die aus diesem Grund ablehnenden Haltung des Helden gegen die Befreite übernahm. Man bemerkte nicht den Widerspruch: die Erlösung von Senild, anfänglich das Ziel Gralvers, hat damit ihren Sinn verloren. War man aber schon einmal dabei, so führte die Verwandtschaft der Episoden leicht auf das Rauhe Else- und Meerweibabenteuer im Wd., mit dem die Nordleute offenbar wohl vertraut waren. (Den greifbarsten Beweis dafür gibt die Übertragung von Wolfdietrichs Drachenkampf auf Dietrich von Bern). Gestützt wird der Gedanke einer Beziehung zum Wd. dadurch, daß Gralver nicht die einzige dänische Ballade ist, die etwas davon offenbart: E k[1]) gibt den Beweis dafür, daß auch „Hagbard og Signe" (DgF. 20) in dem Verkleidungsmotiv Anlehnung an Wd. B zeigt (der Königssohn legt Mädchenkleider an, um zu der Geliebten zu dringen).

Nicht einwandfrei zu erschließen ist die Fassung, die in den Gralver-Darstellungen ihre Wirksamkeit geltend macht: einerseits klingt das Anbieten eines Bruders als Ersatz an das Kernmotiv in Wd. A an, andrerseits weist die Forderung der Taufe auf die erweiterte Sigeminne-Geschichte in B, und die Teilnahme Sidrats am Kampf würde der großen Kompilation D angehören. Wir werden mit der Verbreitung aller Wd.-Gestaltungen schon im späten Mittelalter rechnen dürfen; die verschiedenen Bearbeiter der Ballade griffen dann nach den wechselnden Formen, um sich ein Bild herauszuholen. Besonders klar zeigt dieser Werdegang der Gralverballade das stets wiederholte Zurückgreifen auf eine literarische Quelle, das die Lieder wohl verändern kann, aber den bloßen Zersingungsprozeß wirksam aufhält.

[1]) a. a. O. 21 ff.

Zusammenfassung.

Die Untersuchung der Kämpeviser, die auf irgend eine Art Beziehungen zum Sagenkreis um Dietrich von Bern haben, hat in stoffgeschichtlicher Hinsicht ein ziemlich wechselvolles Bild ergeben, zugleich aber auch ein neues Licht auf Leben und Werden des skandinavischen Reigenlieds geworfen. Maßgebend für die Beurteilung des Grundes, auf dem die Kämpevise erwuchs, muß in erster Linie die Ballade Nr. 7 sein, bei der die Verhältnisse am klarsten liegen. Die ziemlich getreue Verselbständigung eines Saga-Abschnitts zeigt deutlich die buchmäßige Vorlage, die zuerst das Entstehen einer Kv. veranlaßte. Den gleichen Weg führt uns eine zweite, sich mit Dietrich beschäftigende Ballade: Didrik og løven. Besonders an diese Art von Dichtung scheint de Boor[1]) gedacht zu haben, wenn er die Verbreitung der Saga durch mündlich erzählte Einzelabschnitte annimmt; doch besitzen wir dafür keine gültigen Belege. Mehr Wahrscheinlichkeit hat der Gedanke für sich, der große Roman sei dem Publikum durch Vorlesen vermittelt worden, also unter ähnlichen Bedingungen wie das höfische Epos in Deutschland. Dazu würde auch die Art der Stoffbehandlung in den Visern passen, aus der hervorgeht, daß der Dichter meist aus unvollständiger Erinnerung an die ganze Saga heraus seine Lieder schuf.

Freilich mußten die Tanzlieder stilistisch anders geformt werden, als die ruhig hinfließende, in epischem Gang sich bewegende Saga; und da kommt denn überall der Drang nach lebensvoller, dramatisch wirksamer Darstellung zum Durchbruch, ein intuitives Erfassen und Ausmalen der Situation, ohne kompositorischen Weitblick. Und doch wurde diese häufig mit typischen Wendungen arbeitende Technik nicht selten mit großem Geschick angewandt, so daß einheitliche, uns heut noch ansprechende Dichtungen entstanden.

So ähnlich sich die Balladen aber sind in Grundeinstellung und zweckbedingter Konstruktion — die besondere

[1]) ZfdA. 60, 112.

Eigenart jeder einzelnen gewährt doch einen guten Einblick in das persönliche Schaffen der verschiedenen Dichter und hilft dazu, jeden in seiner Individualität herauszuheben. Da stehen neben den Visern, die sich in den Hauptpunkten innerhalb der durch die Saga gezogenen Grenzen halten, solche, die der Eigenwille des Dichters zu ganz neuen Gebilden erstehen ließ, denen die literarische Grundlage nicht viel mehr als eine äußere Stoffanregung bieten konnte. Dann wieder gab der Wunsch, eine gangbare Liedfabel auf einen beliebten Helden zu übertragen, den Anstoß zum Zusammensetzen einer Ballade. Natürlich stehen diese als Zweite-Hand-Ware schon eine Stufe unter ihren Kameraden. Überall aber macht die Ballade vom Bertangenzug ihren Einfluß geltend; auf sie als die älteste und reinste Verlebendigung eines Sagaabschnitts griff man immer wieder zurück. Eine Ausdrucksform der inneren Einstellung, persönlichen seelischen Erlebens kann ein derart entstandenes Tanzlied natürlich nie werden, auch ästhetische Gesichtspunkte wirkten nicht primär. Es ist die reine Freude an kriegerischen Heldentaten, die sich hier ausspricht, und die auch bei späteren Erweiterungen stets die treibende Kraft bleibt.

Was das nordische Reigenlied aber von allen solchen ihm nahestehenden Kunstformen, deren Pflege in den Händen des Volkes liegt, unterscheidet, das ist sein durchaus literarischer Charakter, der auch bei seinen durch die Zeit bedingten Wandlungen und Wanderungen nicht verloren ging. Es ist nicht so, daß das einmal geformte Tanzlied nur den Weg des Verfalls durch Zersingen geht, bis es zuletzt als verdorbener Rest seine schriftliche Fixierung findet. Ist einmal ein Thema angeschlagen, sei es aus der Saga, sei es aus dem Allgemeingut der Ballade, so kehrt man stets von neuem zu der Quelle zurück und sucht die Einlagen zu erweitern. Das kann nicht aus der breiten Schicht der Tanzenden heraus geschehen sein; einzelne literarisch interessierte und begabte Persönlichkeiten müssen mit ihrem Können so für die Bereicherung der Reigenlieder gesorgt haben.

Und nicht gering ist ihre Belesenheit, in die wir hier einen Einblick gewinnen: neben dem reichen Schatz der einheimischen Literatur finden wir weit verbreitet die mhd. Volksepik (Rg., Wd.), deren Einwirkung nicht nur auf die Dietrichballaden beschränkt blieb[1]). Daneben treten Spuren nd. Lieddichtung mehr zurück (Hürnen Seyfrid). Freilich bergen diese Anklänge noch viele Probleme in sich, da so verschwindend wenig von niedersächsischer Spielmannspoesie den Weg bis zu uns gefunden hat und wir in den meisten Fällen auf mehr oder weniger unsichere Vermutungen angewiesen sind.

Noch weniger klar als bei den durch den Inhalt vermittelten Kombinationen erscheinen die Verhältnisse bei einzelnen Namen. Auch sie könnten zur Erschließung verlorener Gedichte Material liefern, gäben uns die bewährten Zeugnisse mehr Sicherheit. Da sind Gralver und Ulv van Jern. Von diesem vermögen wir wenigstens seine Zugehörigkeit zum deutschen Dietrichkreis zu bestimmen, über jenen sind wir ganz im Unklaren. Und doch — müssen nicht beide dem nordischen Publikum wohlvertraute, in poetischer Gestalt schon vorher lebendige Helden gewesen sein, ehe man eine Balladenfabel an sie knüpfen konnte? Hierher gehört noch eine weitere, aus einem Dietrichlied bekannte Persönlichkeit: Greve Genselin (DgF. 16)[2]). Möglich, daß die schon von Grundtvig aufgestellte, von Heusler[3]) und Schneider[4]) bestätigte Vermutung, die in ihm den Etzelbruder Blödelin sieht, einen Hinweis auf den einstigen Liederreichtum geben kann, und Blödelin als Träger einer ausgeprägten Liedfabel schon in Deutschland eine Rolle spielte. Aber auch bei ihm kommen wir über bloße Vermutungen nicht hinaus.

---

[1]) So wies de Boor Einwirkung des Laurin in den fär. Dvörgamoyliedern nach (Arkiv 36, 204 ff.).

[2]) Ausführliche Untersuchung bei de Vries: Studien over färösche balladen.

[3]) Sitzungsberichte d. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1921.

[4]) Germ. Heldensage S. 111

Es muß an dieser Stelle noch kurz an die in erster Linie von Grundtvig vertretene Hypothese eingegangen werden, die nd. Lieder als Quelle für die nordischen Balladen annimmt. Durch die Quellenangaben der Ths. ist uns dieser Liederschatz bezeugt. Doch die einzige erhaltene Probe niedersächsischer Heldenpoesie — Ermenrikes Dot — zeigt schon in stilistischer Hinsicht wenig Gemeinsamkeit mit den Balladen. Daß dieses Äußere einen wichtigen Hinweis auf die Quelle geben kann, lehrt ein Blick auf die gleichzeitige deutsche Volksballade, die vom Heldenlied ihren besonderen Stil empfing[1]). Wenn aber die Kv. nur Nachdichtung einer nd. Vorlage wäre, müßte sie viel größere Selbständigkeit aufweisen, als sie es tatsächlich tut. Wesentlich gestützt wird unsere Theorie durch die Behandlung Dietrichs in den Tanzliedern: man interessiert sich nur wenig für seine Person. Die sächsischen Spielmannsgedichte aber zeigten ihn gewiß in heroischer Rolle, wenn schon der Sagamann dadurch angeregt wurde, in einem groß angelegten Roman Dietrich in den Mittelpunkt zu stellen. (Allerdings hat er die Gestalt des oberdeutschen Helden nicht ganz verstanden und oft verzeichnet.[2])) Die Kämpeviser gehen diesen Weg weiter und machen Vidga zu ihrem Liebling, haben also in dieser fortlaufenden Reihe deutlich ihren Platz an letzter Stelle.

Immerhin sind es wertvolle Fingerzeige, die uns durch versprengte Namen in den Folkevisern und Motive für den verlorenen Schatz deutschen Poesiegutes gegeben werden. So muß schon damals die Sage vom Löwenritter in fester Form lebendig gewesen sein; auch für den Umlauf eines älteren Hürnen Seyfrid-Liedes liefern die nordischen Tanzlieder verschiedene Zeugnisse; denn die skandinavischen Dichter können die entsprechenden Motive nicht aus vage umlaufenden „Sagen" herausgegriffen haben, sondern mußten, ihrer durch die vorliegende Untersuchung erschlossenen

[1]) S. darüber Schneider: Ursprung und Alter der deutschen Volksballade (Festgabe für Ehrismann 1925).

[2]) Friese: Thidrekssaga und Dietrichepos, 158 ff.

Methode folgend, literarische Quellen benutzen. Daß sie so viel von den in Deutschland geformten und umlaufenden Stoffen in den Bereich ihrer Poesie hineinzogen, zeigt von neuem den regen geistigen Austausch, der die beiden wesensverwandten Völker im Mittelalter verband. Das nordische Tanzlied konnte dadurch nur angeregt und bereichert werden; denn die häufige Rückkehr zu literarischen Quellen erzeugte eine innerhalb der einzelnen Episode zwar wechselnde, aber nie erstarrende Form[1]).

[1]) Auch drei andre Balladen, die in der Dissertation behandelt wurden, aber nicht im Druck erscheinen (Ulv van Jern, Samson, den Skallede Munk) geben einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des skandinavischen Reigenliedes. Während der Verfasser von Ulv mit Hilfe einer bestimmten Gruppe von dänisch-norwegischen Liedern und unter Beiziehung der Bertangen-Ballade eine Art Vasallenpoesie um Dietrichs Waffenbruder Wolfhart zu schaffen suchte, knüpfte der Dichter von „Samson" wieder an die Ths. an und gestaltete sehr geschickt eine Ballade mit Verwendung typischer Visermotive. „Den skallede Munk" bringt uns hauptsächlich wieder deutsche Dichtung nahe, und zwar das verlorene Mönch-Heime-Lied (siehe Schneider, German. Heldensage 324).

Literaturverzeichnis.

Texte.

Danmarks gamle Folkeviser, hrsg. von Svend Grundtvig, fortgesetzt von Axel Olrik, Kopenhagen 1853 ff.

Liestøl, Knut, og Moe, Moltke: Norske Folkevisor, Folkeutgave. Kristiania 1920.

Landstad, M. B.: Norske Folkevisor. Kristiania 1853.

Hammershaimb, V. U.: Sjurdar Kvaedi. Kopenhagen 1851.

Laub-Olrik: Danske Folkeviser med gamle melodier.

Böhme, Franz: Altdeutsches Liederbuch. Leipzig 1877.

Heggstad, Leiv, og Grüner-Nielsen: Utsyn over gamall norsk Folkevisedigtning. Kristiania 1912.

Corpus Carminum Färönsium Bd. IX (noch ungedruckt).

Thidrekssaga hrsg. Unger 1853.

Die Sage von Dietrich von Bern, übersetzt von Fine Erichsen. Thule XXII/XXIII. Jena 1923.

Sagan om Didrik af Bern, efter soenske hss. hrsg. Hylten-Cavallius. Stockholm 1850—54.

Die deutschen Gedichte vom Rosengarten, hrsg. Holz. Halle 1893.

Deutsches Heldenbuch, hrsg. Jänicke und Zupitza. Berlin 1866—73.

Herzog Ernst, hrsg. Bartsch.

Massmann, H.: Denkmäler deutscher Sprache und Literatur.

Das Lied vom Hürnen Seyfrid. hrsg. Golther. Halle 1889.

Grimm, Brüder: Deutsche Sagen, hrsg. v. Schneider. Berlin 1914.

Darstellungen.

Paasche, Fredrik: Norges og islands Literatur. Kristiania 1924.

Bertelsen: Om Didrik af Berns Sagas oprindelig skikkelse. Kopenhagen 1902.

Steenstrup, Johannes: Vore Folkeviser fra Middelalderen. Kopenhagen 1891.

Storm: Sagnkredsene om Karl den store og Didrik af Bern. Krist. 1874.

Olrik, Axel: Nordisches Geistesleben, übersetzt von Walter Ranisch. Heidelberg 1925.

Jeanroy, Alfred: Les origines de la poésie lyrique en France. Paris 1925.

Tiersot, Julien: Histoire de la chanson populaire en France. Paris 1889.
Liestøl, Knut: Norske trollvisor og norrøne sogor. Kristiania 1915.
De Vries, Jan: Studien over färösche balladen. Haarlem 1925.
Schneider, Hermann: Germanische Heldensage. Berlin 1928. — Die Gedichte und die Sage von Wolfdietrich. München 1913.
Jiriczek: Deutsche Heldensagen, Straßburg 1898.
Bugge-Moe: Torsvisen i sin norske Form. Kristiania 1897.
Ek, Sverker: Norsk kämpavisa i östnordisk tradition. Göteborg 1921.
Brestowsky: Der Rosengarten zu Worms. Tübinger germanistische Arbeiten VII, Stuttgart 1929.
Haupt, Waldemar: Zur nd. Dietrichsage. Palästra 129. Berlin 1914.
Friese, Hans: Thidrekssaga und Dietrichepos. Palästra 128. Berlin 1914.
Hoops, Johannes: Reallexikon des deutschen Altertums.

Aufsätze.

Heusler, Andreas: „Über die Balladendichtung des Spätmittelalters", Germ.-Roman. Monatsschrift X, 1922. — „Die Ballade von Grimilds haevn", Sitzungsberichte d. Preuß. Akademie d. Wissenschaften 1921. — „Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung", ZfdA. 46.
Schneider, Hermann: Das „nhd. Heldenepos", ZfdA. 58. — „Ursprung und Alter der deutschen Volksballade", Festschrift für Ehrismann 1925.
Liestøl, Knut: „Dei tvo systar", Maal og Minne 1909.
Undset, Sigrid: „Nogen tanken om vore folkeviser", Edda 16.
E. v. d. Recke: „Vestnordisk Indflydelse i dansk", Danske Studier 1907.
De Boor, Helmut: „Der Zwerg in Skandinavien", Festschrift für Eugen Mogk. — „Das Lied von Ermenrikes Dot", Festschrift für Theodor Siebs. 1922.
Neckel, Wilhelm: „Deutsche Nibelungenballaden", Festschrift für Wilhelm Braune 1920.
Klockhoff: „Didrik og hans kämper", Arkiv för nordisk Filologi 16.
Boer, Helmut: „Der Rosengarten von Worms", Arkiv 24.
Olrik, Axel: „Middelalderens vandrende Spillemand i Norden", Opuscula philologika af det filologiske samfund, Kopenhagen 1887.

Lebenslauf.

Am 2. Juli 1902 wurde ich in Reutlingen (Württ.) als Tochter des Professors Georg Silcher und seiner Ehefrau Else, geb. Schanzenbach, geboren. Bis zum Frühling 1919 besuchte ich die Mädchenrealschule, dann trat ich in die VII. Klasse der Oberrealschule über, wo ich Ostern 1921 die Reifeprüfung bestand. Im Herbst 1923 begann ich meine Studien in Tübingen, nachdem ich in der Zwischenzeit mich im Haushalt beschäftigt hatte. Von Ostern 1925 bis März 1926 studierte ich in Rostock; dann wieder in Tübingen. Vorlesungen und Übungen belegte ich bei den Herren Schneider, Golther, Flemming, Haller, Wahl, Schüssler, Dannenbauer, Franz, Imelmann. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Dr. Schneider, der die vorliegende Arbeit angeregt und gefördert und mir überhaupt den Weg zur nordischen Philologie gezeigt hat.